DIE DEUTSCHE NATIONALLITTERATUR DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS: LITTERARHISTORISCH UND KRITISCH...

Rudolf von Gottschall



Die deutsche Nationallitteratur

des neunzehnten Jahrhunderts

Litterarhistorisch und kritisch dargestellt

von

Rudolf von Gottschall

Sechste vermehrte und verbesserte Auflage

Vierter Band

Breslau
Verlag von Eduard Trewendt
1892.

Fünftes Hauptstück.

Das moderne Drama.

Vierter Abschnitt.

Das regenerierte Bühnendrama.

Karl Gutzkow. — Heinrich Laube. — Gustav Freytag. — Robert Prutz. — Julius Mosen. — Samuel Mosenthal. — Alfred Meißner. — Emil Brachvogel. Gustav zu Putlitz. — Oskar von Redwitz. — Heinrich Kruse. — Adolf Wilbrandt. — Ernst von Wildenbruch. — Felix Dahn.

Die deklamatorische Jambentragödie hat zwar längere Zeit die deutsche Bühne beherrscht, aber in keiner durchgreifenden und dauernden Weise. Raupach's unermüdliche Produktivität machte durch jedes neue Stück die früheren vergessen und ersetzte so durch die Masse, was jedem einzelnen an Lebensdauer fehlte, und nur Halm's oft den Gelüsten der Menge schmeichelnde Muse brachte es zu einem nachhaltigen Erfolge. Die Dramatik der Grabbe'schen Richtung verzichtete anfangs auf die Bühne; später machten Hebbel, Ludwig, Lindner, Fitger, Richard Voß dem bühnlichen Elemente Zugeständnisse und errangen Erfolge. Zu

diesen Erfolgen hatten aber andere Autoren den Weg gebahnt, welche sich sowohl von der Grabbe'schen Formlosigkeit emanzipierten, als auch die in ihrem tiefsten Grunde dilettantische Form der deklamatorischen Trauerspieldichter vermieden. Was sie aber von den Vertretern beider Richtungen noch wesentlicher unterscheidet: das ist ihre Begeisterung für die Ideen der Zeit, für die Gedanken, welche die Gegenwart bewegen und die sie zum geistigen Kerne und Mittelpunkte ihrer Dramen zu machen suchten. Gegen diese Dichter besonders hat sich der unbegründete Vorwurf der Tendenz gerichtet, ein Vorwurf, der nur die verfehlte Produktion treffen kann, nicht aber den künstlerischen Organismus, welcher von der Idee in lebensfähiger Weise durchdrungen ist. Im Gegenteile läßt sich ein nationales Drama nur auf dieser Grundlage aufbauen, und auf keiner anderen haben Sophokles, Calderon und Shakespeare ihre ewigen Bauten errichtet! Unsere Zeit ist durch und durch reformatorisch, geistig bedeutend, in ihren Tiefen angeregt! Diese Epoche ist keine langweilige und müßige Station des Weltgeistes, welcher im Gegenteil in einer erfolgreichen Arbeit begriffen ist, und die Dichter, die ihm in sein innerstes Laboratorium folgen, sind allein berechtigt, die Mitwelt zu begeistern und der Nachwelt Zeugnis abzulegen von dem, was die tiefere Bedeutung unseres Jahrhunderts ist.

Es waren die jungdeutschen Autoren, vor allen Karl Gutzkow, welche dies moderne Element, das sie bereits in unermüdlicher journalistischer Thätigkeit verbreitet hatten, auch in größeren Kunstwerken zu befestigen suchten. Das Drama, nicht bloß die höchste künstlerische, sondern auch die volkstümlichste Form der Poesie, mußte den Talenten, deren Kraft ihm gewachsen war, das willkommenste Terrain für die wirksame Entfaltung ihrer geistigen Kerntruppen bieten, die unter den Fahnen der modernen Ideen kämpften. Dazu

galt es aber, das Drama aus seiner unfruchtbaren Existenz im Buchhandel wieder auf die Bühne zu rufen und in lebendiger Weise mit der Nation zu vermitteln. Was aber waren die Ursachen seiner Entfremdung, der Indifferenz, in welche das Volk in seinen Beziehungen zur Bühne geraten war? Auf der einen Seite die bizarre Gewaltthätigkeit oder monotone Verwaschenheit der Form; auf der anderen die Interesselosigkeit des Inhaltes. Die toten Majestäten des Mittelalters, alle diese in Stein gehauenen Prachtgestalten entfernter Jahrhunderte, was konnten sie der Gegenwart bieten? Das regenerierte Bühnendrama betrat also die Bahn, auf welcher allein eine moderne Klassizität erreichbar ist, und wählte eine neue Behandlungsweise, welche zwischen den früheren Richtungen, die wir betrachteten, die rechte Mitte einhielt. Sie ließ dem Charakteristischen ein größeres Recht zukommen, als die deklamatorische Tragödie, ohne die Eigenheit der Charaktere in Sonderbarkeit ausarten zu lassen; sie unterdrückte nicht so den dichterischen Schwung zu gunsten epigrammatischer Kraft wie das originelle Kraftdrama, hielt sich aber auch fern von den weitschweifigen Auslassungen der Empfindung und uneingeschränkten Lyrik, durch welche die deklamatorischen Dramatiker den dramatischen Nerv abgestumpft und sich um eine durchgreifendere Wirksamkeit von der Bühne herab gebracht haben. Jene erste Richtung war durchgreifend realistisch, die Motivierung schroff materiell bis zum Cynismus; die zweite ebenso einseitig idealistisch, die Motivierung schemenhaft flüchtig bis zur gänzlichen Verblaßtheit. Das wahrhaft moderne Drama mußte jenem Realismus den cynischen Trotz, diesem Idealismus seine romantische Haltlosigkeit nehmen, und indem es das echt menschliche, aber doch von Ideen getragene Leben des Jahrhunderts in lebensvollen Gestalten zur Anschauung brachte oder Gestalten der

Vergangenheit in die bedeutsamen Reflexe dieser Zeit stellte, dem idealistisch-realistischen Wesen des echten Kunstwerkes gerecht werden. Hierzu kam, daß die Überzeugung von der Unzulänglichkeit aller dilettantischen Schöpfungen von dem innigen Zusammenhange des Dramas und der Bühne die modernen Autoren antrieb, sich die Technik der letzteren in einem erhöhten Grade anzueignen und dadurch Wirkungen zu erzielen, die sich berechnen ließen, wie die Wirkungen des Geschützes, während die geschleuderten Gedankengeschosse dadurch ebenfalls an Tragweite und intensiver Kraft gewannen. Was den Inhalt betrifft, so könnte man Friedrich Hebbel, der mit stark betonten reformatorischen Tendenzen auftrat, ebenfalls diesen Dramatikern beizählen, wenn nicht seine Form oft zu bizarr wäre. Und dasselbe gilt von Dramatikern wie Voß, Fitger und den Jüngstdeutschen.

Der Bahnbrecher und Pfadfinder dieser Richtung ist der begabteste der jungdeutschen Autoren, Karl Gutzkow[1]), der sich seit dem Jahre 1839 mit einer anhaltenden, selbst durch Niederlagen ungebeugten Ausdauer dem Drama und der Bühne widmete. Wir haben bereits früher die Bedeutung seines Talentes skizziert, eine Bedeutung, welche für das Theater nach verschiedenen Seiten hin fruchtbringend werden mußte. Gerade die unbegrenzte Rührsamkeit dieses Autors, seine Sympathie mit allen Regungen des Jahrhunderts, sein feiner poetischer Instinkt, mit welchem er neuen Formen die Bahn bricht, dies Virtuosentum des Anlaufes waren für die Bühne, welche sich bisher durch eine spanische Wand vor dem Luftzuge der weltbewegenden Ideen geschützt hatte, außerordentlich ergiebig und förderlich. Ohne den Launen des Publikums zu schmeicheln, suchte er jede Richtung der Zeit in ein künstlerisches Bild zu fassen. Er ist

[1]) „Dramatische Werke" (20 Bde., 1863—65, 4. Ausg. 1880).

die Avantgarde aller Richtungen, und trifft es sich einmal, daß ein anderer ihm den Vorzug abgewinnt, so kämpft er in zweiter Reihe mit doppelter künstlerischer Bravour. Gutzkow's Dramen sind alle bühnengerecht, mit jenem eingehenden Studium des Effektes entworfen, welches bis auf ihn alle unsere Dramatiker höheren Ranges verschmähten. Diese Zugeständnisse an die wirkliche Bühne, dies Verschmähen der imaginären, welche, wie Jordan's elysische Wolkenbühne im „Demiurgos“, in den Lüften schwebte, hatten ihr gutes Recht und wurden mit dem besten Erfolge gekrönt. Zu groben Kulisseneffekten seine Zuflucht zu nehmen, hat indes Gutzkow's fein organisierte Begabung stets verschmäht. Wenn seinem dramatischen Stile das Pathos fehlt, so wird er dagegen durch die Pointe charakterisiert. Das monotone Pathos der Schicksalstragöden, Raupach's und Auffenberg's, hatte die Lampenwelt bis zur Ermüdung mit dem flockigen Jambenfalle eingeschneit: nur die bewegliche Pointe konnte sie wieder aufräumen und reformatorisch wirken. Die Pointe wurde aber nie zur Grille, zur Marotte. Dadurch unterschied sich Gutzkow von Hebbel und den Genialitätsdramatikern. Durch die Pointe wurde der dramatische Stil glänzend und geistreich, die Charakteristik scharf, vielseitig, mit einer Fülle kleiner, bedeutsamer Züge ausgestattet, ein Spiegelbild der vergeistigten Natur, die dramatische Kunstform fein gegliedert, mit wirksamen Einschnitten versehen, die Dialektik des Inhaltes selbst flüssig und beweglich. Gutzkow hatte die Aufgabe des modernen Dramas mit vollkommener Klarheit erkannt, nur Lebensfragen der Zeit zu behandeln, welche in Kopf und Herz der Mitlebenden ein freudiges Echo finden. Er sah ein, daß auch das historische Drama eine Seite bieten mußte, welche der Begeisterung unseres Jahrhunderts entgegenkommt und ein unvermitteltes Interesse zu erwecken vermag. Das rein Menschliche, das von anderer Seite

her als der ewige Inhalt der Kunst betont wird, bleibt eine leere Abstraktion und erhält seine konkrete Gestalt erst, indem es in den Geist und die ganze Lebenswelt einer bestimmten Epoche untertaucht. Ist es nicht ein erstaunlicher Mißgriff, einen rein menschlichen Konflikt, der an und für sich in allen Zeiten spielen kann, in eine unseren Interessen entfremdete Zeit und Welt zu verlegen, vielleicht bloß, weil dies fremde Kolorit ihm mehr Gemessenheit und Würde giebt und die Schwächen des Dichters besser verbirgt, statt ihn in Verhältnissen abzuspiegeln, in denen unmittelbar unser ganzes Wirken, Wollen, Denken, Fühlen, unsere ganze moderne Kultur mit zur Anschauung kommt und die Hebel des Gedankens und der Handlung hergiebt? Damit ist indes nicht gesagt, daß der Dichter auch den schwächlichen und krankhaften Eigentümlichkeiten der Zeit huldigen soll. Getauft mit ihrem Geiste, steht der Genius doch über ihr, führt, beseligt, begeistert sie durch seine höhere Weihe; aber er kann sie nur bewegen an ihren eigenen Handhaben, nur wenn er ihren geistigen Schwerpunkt mit Energie erfaßt. Gutzkow's Helden haben indes oft jenen schwächlichen Zug, welcher die jungdeutsche Epoche des Weltschmerzes und der Zerrissenheit charakterisiert. Es ist wahr, unsere Zeit leidet überhaupt an einer grüblerischen Reflexion, an einer die Einheit des Charakters zersetzenden Vielseitigkeit der Bildung, welche für jede bestimmte Frage eine Fülle von Gesichtspunkten darbietet; aber es fehlt ihr doch weder an gesunder Arbeit, noch an energischer That, noch an großer Begeisterung, und es sind nur fashionable Kreise, in denen sich das deutsche Hamlettum für permanent erklärt. Leider hat Gutzkow seine tragischen Helden zu oft aus diesen Kreisen gewählt und das Interesse für sie abgeschwächt, indem er ihre innerliche Gebrochenheit, ihre schwankende Skepsis zu den eigentlichen Hebeln der dramatischen Aktion macht, die dadurch selbst in

eine hin- und herfahrende Bewegung gerät. Ein tragischer Held muß von einem Gedanken beseelt und getragen sein und untergehen im Kampfe dieses Gedankens mit der bestehenden Weltordnung. Der Konflikt ist nur kräftig, wenn die kämpfenden Gegensätze rein, voll und kräftig austönen. Unklare, mit sich selbst zerfallene Helden machen mehr einen traurigen, als tragischen Eindruck; und wo die Gegensätze matt zerbröckeln, statt kraftvoll an einander zu zerschellen, da fehlt der Tragödie die höhere Bedeutung und der Nerv der Spannung, und sie gewinnt eine melodramatische Färbung, indem das innerliche Erzittern des Gemütes mit seinen Schwingungen auf tragische Geltung Anspruch macht.

Wir begegnen unter Gutzkow's Dramen gleich einer Gruppe, in welcher der ganze Konflikt nur auf der inneren Unklarheit, auf dem Schwanken des Helden zwischen einer alten und neuen Liebe beruht. Das ist eine für die Novellistik geeignete Seelenmalerei, die aber für das Drama zu innerlich und gestaltlos bleibt. Man braucht mit Hegel von der subjektiven Verliebtheit nicht gerade geringschätzig zu denken, um diese Konflikte matt, trivial und nur für das sogenannte bürgerliche Rührstück ausreichend zu finden. Eine große Leidenschaft mag im Kampfe mit ungünstigen Verhältnissen tragisch austoben und an der Feindlichkeit des Geschickes scheitern; aber diese halben Leidenschaften, diese Ebbe und Flut des unentschiedenen Gefühles, diese abgebrochenen und angeknüpften Neigungen in ihrem ratlosen Wechsel machen die Seele des Helden nur zu ihrem Tummelplatze, was ihm selbst alles dramatische Interesse raubt. „Werner oder Herz und Welt“ (1842), „Ein weißes Blatt“ (1844) und „Ottfried“ (1854) ist das Trifolium dieser Dramen, in denen der Kampf ganz in das Gemüt der Helden verlegt und die Lösung daher so willkürlich ist, wie alles, was sich auf dem Gebiete bloß persönlicher Neigungen und Stimmungen

zuträgt. In „Werner“ ist die Fassung des Konfliktes am glücklichsten, weil hier die Ehe, eine objektive Institution, durch ihn bedroht wird. So sind es hier nicht bloß Monologe des Herzens; es ist der ganze Gegensatz von Herz und Welt, zu dem sich die Handlung ausbreitet. Der Held hat eine glückliche Jugendliebe treulos verlassen, um einer Schönheit zu folgen, die ihm Reichtum, Glanz und eine ehrenvolle Karriere eröffnete. Jene verschmähte Geliebte seines Herzens tritt durch einen Zufall in die Kreise seines neuen Lebens. Diese Situation hat zunächst etwas Peinliches; wir empfinden dies mit dem Helden, ohne ihm sonst eine besondere Sympathie zu schenken, welche durch seine Handlungsweise ausgeschlossen wird; aber der lebendige Vorwurf ist ihm zugleich eine schöne und süße Reminiszenz, und er gerät in Gefahr, seiner jetzigen Gattin untreu zu werden, wie er seiner früheren Geliebten untreu geworden ist. In dem Auskunftsmittel des Dichters, der einen tragischen Schluß dadurch abwendet, daß er Marie einem andern die Hand reichen läßt, liegt von seiten dieses Mädchens eine bedenkliche Gutmütigkeit; aber sie kommt dem Helden selbst wenig zu gute und stellt nur den gestörten Hausfrieden wieder her. Was sich sonst an Elementen unseres sozialen Lebens und büreaukratischer Verhältnisse im Gange des Stückes abspiegelt: das ist teils mit großer Feinheit aus dem Leben aufgegriffen, teils erinnert es an die kriminalistischen Episoden, welche Iffland liebte. Die Charakteristik ist indes in „Werner“ dramatischer, die Diktion wärmer und ergreifender, das Interesse fesselnder, als in „Ottfried“ und „Ein weißes Blatt“, in denen beiden das Schwanken der Ehekandidaten zwischen der kurzen Wahl und der langen Reue, eine in Szene gesetzte Brautschau, den Mittelpunkt des Ganzen bildet. Gustav schwankt zwischen Eveline und Beate, Ottfried zwischen Agathe und Sidonie. Im „weißen

Blatte" ist eine sichere, realistische Charakteristik, die Gestalten gruppieren sich in wirksamen Kontrasten; Eveline vertritt die Poesie, Beate die Prosa des Lebens; aber diese ganze entsprechende Malerei genügt nicht für eine dramatische Spannung. Im „Ottfried" ist der erste Akt von einfach schöner Wirkung; einzelne Charaktere, wie der des Kommerzienrates, haben eine anmutende, humoristische Färbung; aber der Held selbst hat sich mit Unrecht aus der Novelle auf die Bretter verirrt, welche die Welt bedeuten.

In dem ersten Drama Gutzkow's, das die Runde über die Bühnen machte, „Richard Savage oder der Sohn einer Mutter" (1839), ist das Motiv der Handlung ein eigentümlich geartetes Gefühl des Helden, welches in das Gebiet der Monomanie hinübergreift. Nichts ist gewiß natürlicher, als die Liebe eines Sohnes zu seiner Mutter. Ein Sohn aber, der seine Mutter nicht kennt und nie gekannt hat und nur von einer tollen Sehnsucht nach einer Mutter ergriffen wird, besonders wenn dieser Sohn zugleich ein innerlich verwüsteter Dichterjüngling ist, dem die Muse das Kainszeichen auf die Stirn gebrannt hat und dessen Liebe zu ihr nicht viel glücklicher ist, als seine Liebe zur Mutter: ein solcher Sohn macht einen barock-sentimentalen Eindruck, um so mehr, als diese seltsame Empfindungsblüte auf dem wüsten Tavernenboden aufwächst. Die Mutter aber, Lady Makready, die ihren Sohn verleugnet und in deren Herzen der Kampf zwischen Liebe und Ehre heftig entbrennt, ist eher die Heldin einer Tragödie, als der in einem unbegreiflichen Herzensdrange dahinwelkende Sohn. Doch die Komposition des Dramas ist sehr effektvoll, die Charakteristik pointiert, besonders der Charakter des Journalisten Steele von typischem Gepräge und reich an schlagenden Schärfen des Geistes; das Ganze ist die erste Litteratur-

komödie im engeren Sinne des Wortes. Das junge Deutschland, das vorher mit vorwiegend litterarischen Tendenzen aufgetreten war, brachte konsequent auch die Litteratur und den Journalismus auf die Bühne. Geniale Poeten und scharfe Kritiker sind die Helden des ersten jungdeutschen Bühnendramas. Mit dieser Spiegelung der Litteratur in der Litteratur, mit dieser selbstgenugsamen Rundung des litterarischen Kreises, dessen Symbol die sich in den Schwanz beißende Schlange zu werden drohte, war indes wenig gewonnen; denn die Bühne wenigstens soll ein Forum der That sein und sich nicht ebenfalls in einen jener Papierkörbe verwandeln, in welche die deutsche Nation ihre schöngeistige Makulatur wirft.

Bedeutender als „Richard Savage" ist Gutzkow's wertvollste Tragödie: „Uriel Acosta" (1847), obgleich auch in diesem Stücke der schwankende und in sich selbst unsichere Charakter des Helden, die Unentschiedenheit und Skepsis des Denkers einen gewaltig ergreifenden Eindruck nicht aufkommen, sondern jene weiche Rührung vorwiegen lassen, die auch im „Richard Savage" den echten Tragödienschwung abstumpft. Dennoch erhebt sich dies Trauerspiel durch eine kernhafte, gedankenreiche, an Lessings „Nathan" vielfach anklingende Diktion, die sich trotz der Sprödigkeit und Schwerfälligkeit im einzelnen doch zu lyrischem Schwunge und elegischer Würde steigert, durch Situationen von echt dramatischem Effekt, durch eine Charakteristik, welche, im großen Stil gehalten, alles Kleinliche vermeidet, aber doch Gestalten schaffend auftritt, durch Einheit eines bedeutsamen Konfliktes über die meisten gleichzeitigen Trauerspiele und kann als mustergültig für diese ganze Richtung, als der würdigste dramatische Grundpfeiler einer modernen Klassizität angesehen werden. Es war die Zeit der freigemeindlichen und lichtfreundlichen Bestrebungen, in welcher diese Tragödie erschien,

und deren Spiegelbild der Dichter mit vielem Takte und praktischer Rücksichtnahme auf das Erlaubte und Nichtanstößige in eine frühere Zeit und in die Kreise des Judentums verlegte. Der Inhalt des „Uriel Acosta" ist der Kampf des freien Denkens mit der festen, positiven Satzung der Gemeinde auf der einen, mit der Pietät des Herzens und der Familienliebe auf der andern Seite. Wenn sich indes schon hiermit der Konflikt teilte und schwächte, so ist dies letztere noch mehr dadurch der Fall, daß Uriel Acosta selbst kein Denker ist von jener weltbewegenden Überzeugungstreue, die unerschütterlich von der Wahrheit ihrer Resultate durchdrungen ist. Er ist ein jungdeutscher Denker, er nennt es selbst „einen Wahn", das Wahre aufzufinden, was jeder anerkennen müßte. Dies elegische, skeptische Denken, dies wehmütige Herumleuchten mit der geistigen Laterne, diese Gleichgültigkeit gegen den Inhalt des Gedankens, die auch Silva, ein alt gewordener Acosta, am Schlusse des Stückes ausspricht:

„Nicht, was wir glauben, siegt, de Santos — nein,
Wie wir es glauben, das nur überwindet."

eine Ansicht, nach welcher ein ehrlicher Fetischanbeter eine sehr hohe Stellung unter den Gläubigen der Erde einnehmen würde: alle diese Elemente zerrütten schon den Kämpfer selbst und schwächen dadurch die Bedeutung des Kampfes. Uriel krankt an innerer Unbefriedigung; ihm ist das Denken eine Qual, wie den Poeten des Weltschmerzes das Dichten; es ist jene verkehrte Anschauung, welche jede geistige Arbeit an die Galeeren schmiedet. Er rät dem Spinoza: „O denke nicht, mein Kind, sei wie die Blume" u. s. w. Hätte der Lehrer des Spinoza so gesprochen, so war es ein Glück für die Welt, daß sein Schüler nicht diesem Rate folgte, sondern mit einer ehernen Überzeugung und Konsequenz dachte, welche die dauernde Grundlage aller späteren Denk-

systeme schuf. Der Denker selbst muß überzeugt sein, fest, wie Kolumbus von der Existenz der neuen Welt, fest, wie Newton von dem Weltgesetze, das ihm der fallende Apfel entdecken half, fest, wie Galilei von seinem: E pur si muove! Auch Acosta hat Momente wie Galilei; es sind die geistig wirksamsten und ergreifendsten der Tragödie; aber sie verhallen bald wieder in dem Tongewirre einer tumultuarischen Skepsis.

Hierzu kommt, daß der Denker selbst in der Tragödie nirgends zu seinem vollen Rechte kommt. Wir meinen damit nicht, daß Gutzkow ihm ein philosophisches Katheder hätte aufbauen und ihn lange Kollegien lesen lassen sollen; aber in jenen Szenen, in denen er mit feuriger Begeisterung oder in der Ekstase der energischen Ermannung von der erduldeten Schmach den Kern seiner Weisheit verkündet, hören wir wohl schwunghafte Worte, doch keinen Gedanken von tieferer Bedeutung. Die Apellation an „den Glauben der Sterne", welche astronomische Perspektiven zu Hilfe nimmt, um das Hauptargument, die Verschiedenheit der Glaubensansichten, zu stützen, kann ebensowenig für den Denker Acosta interessieren, als die Proklamation der Vernunft „als des Symbols des Glaubens", eine etwas untergeordnete Stellung, welche ihr eingeräumt wird.

Indem wir so an diese Tragödie den höchsten kritischen Maßstab anlegen, geben wir ihr das Recht, das ihr gebührt, als einer der hervorragendsten Dichtungen der Neuzeit, die ihre glänzenden Erfolge nur ihrem poetischen Werte verdankt. Nicht bloß die Komposition des Ganzen ist harmonisch, künstlerisch, maßvoll; auch jede einzelne Situation erfreut sich der sorgfältigsten Pflege, der saubersten Ausführung und bietet Schönheiten nicht gewöhnlicher Art. Die szenische Gruppierung ist, besonders im zweiten und vierten Akte, vortrefflich; die Charaktere sind trotz der bisweilen harten

Diktion in weichen Linien gezeichnet, ohne alle bizarren Auswüchse, klar und fest. Manasses heiterer Weltsinn, Silvas weicher, orientalischer Geisteshauch, „der durch die Terebintheu Mamres flüstert“, seine platonische Toleranz, Ben Akibas mumienhaft konservative Gesinnung, die mit Herbart ausruft: „Es ist alles schon einmal dagewesen!“ das alttestamentliche Pathos des de Santos: das sind interessante Schattierungen der geistigen Weltanschauung, die noch bedeutsamer hervortreten würden, wenn der Held selbst mit größerer Energie das Tribunentum „der geistigen Freiheit“ verträte. Einzelne Szenen des Stückes, wie die Szene zwischen Acosta und seiner blinden Mutter, zeugen für eine seltene dramatische Meisterschaft, so daß das tragische Theater aller Zeiten ihnen wenig Ähnliches an die Seite zu setzen hat.

Die geistige Grundlage des Acosta ist durchaus modern; ja, man kann sagen, das Stück behandelt den tiefsten Konflikt des modernen Geistes. Sein historischer Hintergrund ist, wenn auch nicht zufällig gewählt, doch zufällig für die Bedeutung des Werkes. Anders verhält es sich mit den eigentlichen historischen Tragödien Gutzkow's: „Patkul“ (1841), „Pugatscheff“ (1846), „Wullenweber“ (1848), und „Philipp und Perez“ (1853). Hier nimmt das Geschichtliche ein größeres und selbständiges Interesse in Anspruch, obschon es immer unter die Beleuchtung dieses Jahrhunderts gerückt ist, und nur solche Stoffe gewählt sind, in denen ein moderner Gedanke sich spiegelt. In „Patkul“ erliegt ein Held des Rechtes und der politischen Freiheit den Ränken der Diplomatie: ein Stoff, der eine größere Wirkung ausüben würde, wenn nicht die Vergangenheit dieses Helden, die Epoche seiner Thaten und seines Wirkens, nur in Erzählungen und Schilderungen lebte, und was uns auf der Bühne vorgeführt wird, ein trostloses Märtyrertum, ein hochnotpeinlicher Halsgerichtsprozeß mit Galgen und Rad,

eine Barbarei ohne jede Versöhnung wäre! Überdies ist die Behandlungsweise oft anekdotenhaft und lustspielartig und entspricht nicht dem finstern und grellen Stoffe. Der „Pugatscheff“ Gutzkow's unterscheidet sich von dem Helden des Auffenberg'schen „Nordlichtes von Kasan“ dadurch, daß er mit Bewußtsein als ein Freiheitskämpfer auftritt und daher die Larve des Betrügers nur für diese höheren Zwecke benutzt. So gewinnt der Betrug, der sonst als ein zu gemeines Vergehen erscheinen würde, um die Schuld eines tragischen Helden zu bilden, eine mildere Färbung: er wird sanktioniert durch das Interesse der Freiheit und des Volkswohles, während er, im Interesse einer egoistischen Usurpation unternommen, dem Helden jede Teilnahme entfremden würde. Durch die Szene, in welcher die Kosakenhäuptlinge darum würfeln, wer von ihnen die Rolle des ermordeten Zaren spielen solle, suchte Gutzkow ebenfalls den Betrug des Helden in ein milderes Licht zu stellen, indem er die Schuld teils dem Zufalle, teils den verschworenen Repräsentanten der Volksfreiheit aufbürdete. „Pugatscheff“ ist eine interessante Komposition; das Dämonische des Betruges, welches in dem Helden selbst keinen Frieden, kein Glück aufkommen läßt, tritt wirksam hervor. Die Frauencharaktere, die leidenschaftliche Ustinja, die sanfte Sophia, sind als Hebel der dramatischen Aktion und ergreifender Konflikte mit großer Gewandtheit benutzt. Der melancholische Kaisermörder Orloff, der gegen dieses revolutionäre Gespenst des Kaisers ins Feld rücken soll, ist ein künstlerisches Gegenbild des Prätendenten, und die Kaiserin selbst gewinnt durch den Zweifel, dem sie preisgegeben ist, ein dramatisches Interesse. Indes herrscht auch im „Pugatscheff“ Gutzkow's das weiche und skeptische Element vor, und so überlegen er dem Dichter des „Nordlichtes von Kasan“ durch den modernen Grundgedanken seiner Tragödie, durch die größere psychologische

Bedeutung seines Helden, durch tiefere Kontraste und ergreifendere Steigerung des Ganzen ist, so gebietet Auffenberg über einen feurigeren Schwung der Diktion, welcher dem Usurpator mehr inneren Halt, mehr Rebellentrotz, eine imposantere Größe verleiht. In der historischen Tragödie vermissen wir überhaupt ungern ein mächtiges Pathos, welches der gehobenen Stimmung in nationalen Bewegungen und Kämpfen gerecht wird. Daß Gutzkow diesen hinreißenden Ausdruck großer Gesinnung und Begeisterung nicht trifft, beweist auch diejenige seiner Tragödien, deren Komposition im großen historischen Stile entworfen ist und die psychologische Innerlichkeit verschwinden läßt gegen die gewaltigen Dimensionen eines über Nationen hinübergreifenden Konfliktes: „Wullenweber". In dieser Tragödie, die sonst fest auf objektiv-historischem Boden steht, hält Gutzkow der deutschen Nation den Spiegel ihrer früheren Größe, den deutschen Städten ein Bild ihrer die Fürsten beherrschenden Macht vor. Die große historische Tragödie wird sich von epischen Elementen nicht ganz frei halten können; Stellen, in denen die Chronik oder das Tableau vorherrscht, sind unvermeidlich in ihr; dennoch muß sich die Haupthandlung, wenn sie auch mit großen Massen operiert, um eine bestimmte Axe drehen, ein konzentrisches Interesse darbieten. Die Einheiten der Zeit und des Ortes finden in ihr keinen Platz; aber die durchgängige Einheit der Handlung muß ihren Mangel nicht empfinden lassen. In „Wullenweber" ist eine vielbewegte Welt, die Welt der deutschen Hansa, aber ihre Interessen zersplittern sich nach zu vielen Seiten hin. Solche Zersplitterung ermüdet die Teilnahme und hebt die Spannung auf. Die inneren Kämpfe der städtischen Parteien, das diktatorische Einschreiten der Hansa in den Königsstädten des Nordens, die Gefangennehmung des Helden durch einen Fürsten, der bisher gar nicht mit in

die Handlung eingegriffen, der mit Ereignissen und Erzählungen überhäufte fünfte Akt geben der Komposition doch eine allzugroße Lockerheit, die an Shakespeare's Historien erinnert. Auch ist die Gestalt des Helden nicht mächtig und bedeutend genug, um die Mosaik von Episoden zusammenzuhalten. Was ihr fehlt, ist Größe der Gesinnung und hinreißender Schiller'scher Gedankenschwung, den nur die glücklichste Gestalt des Stückes, Anna Rosenkranz, im zweiten Aufzuge erreicht. Auch der Lübecker Feldhauptmann, Markus Meier, hat neben Wullenweber's kalter, staatsmännischer Bedeutung mehr frische, fesselnde Charakterzüge, obgleich Gutzkow das Zerrissene und Schwankende, womit er diesmal den Haupthelden verschont, in das empfängliche Herz des Lübecker Hufschmiedes verlegt, das zwischen Meta und Siegbritt hin und her vibriert. Wenn das Großartige der Komposition durch eine zu weit gehende Zerfahrenheit beeinträchtigt wird, so verdient dagegen eine Fülle von Einzelheiten wegen ihrer Schönheit und charakteristischen Angemessenheit die bereitwilligste Anerkennung, wie überhaupt die ganze Tragödie das Streben zeigte, allzu enge Fesseln der neu eroberten Bühnentechnik zu gunsten eines freieren, politischen Aufschwunges und größerer historischer Gesichtspunkte zu zerbrechen: ein Streben, das nur an der Sprödigkeit des vielzersplitterten Stoffes scheiterte. „Philipp und Perez" war wieder ein Drama von mehr Zusammenhalt, eine Tragödie des Servilismus, geistvoll, aber auch gesucht in der Komposition, schwer verständlich und seltsam geschnörkelt in der Motivierung, in ihrer Wirkung beeinträchtigt durch einen mühsamen, auffallend gezwungenen und unmelodischen Stil, der die dramatische Kraft durch den sprödesten Widerstand gegen den metrischen Fluß und durch seltsame syntaktische Fügungen zu wahren suchte.

Über eine nicht unbedeutende Zahl Gutzkow'scher Stücke können wir rasch hinweggehen; es sind die Schnitzel einer rastlosen Produktivität, der es weder an Mißgriffen, noch an leichteren Fabrikarbeiten fehlen konnte. Doch verfolgte Gutzkow stets bestimmte Intentionen, und nur ihre fehlschlagende oder mangelhafte Durchführung räumte diesen Stücken eine niedrigere Stellung ein. „Der dreizehnte November" (1842) war ein dramatisches Capriccio nach Motiven der Schicksalstragödie, versetzt mit englischem Spleen, ein Stück, zu welchem eine Novelle Sternberg's dem Dichter die Anregung gab. „Die Schule der Reichen" (1841) behandelte einen angemessenen Grundgedanken und eine von hause aus nicht üble Erfindung in einer extremen Weise, in welcher Charaktere und Situationen auf die Spitze gestellt sind und die Intentionen des Dichters sich allzu schreiend hervordrängten. „Der Königsleutnant" (1852), als litterarisches Gelegenheitsstück rasch und keck entworfen, reich an einzelnen geistvollen Zügen, bietet in dem genrehaften jungen Goethe, dessen Genie übrigens in dem Stücke noch sehr in der Knospe ruht, und dem radebrechenden Königsleutnant, dessen deutsch-französische Gemütlichkeit einen etwas kauderwälschen Eindruck macht, wohl für die Darsteller dankbare Partien, auch einzelne effektvoll verwertete Anekdoten, ist aber im ganzen doch nur eine Mosaik von Charakterepisoden. Das schwäbelnde Volkstrauerspiel „Liesli" (1852), die Tragödie des Auswanderungsfiebers, leidet, ähnlich wie die „Schule der Reichen" und „Patkul", an einer Unklarheit der Behandlungsweise, welche tragische Motive in der Art und Weise des komischen Genrebildes darstellt und besonders durch den grausamen und willkürlichen Schluß einen befremdenden Eindruck macht. Überhaupt bewegt sich die ganze Tragödie auf dem Boden des Gefühls; das wenig entwickelungsfähige Heimatsgefühl

Lieslis, die ihrem Manne nicht in die Ferne folgen will, ist eine dramatisch unmeßbare Größe. Der tragische Stoff ließ sich vollständig in einem Akte erschöpfen.

Nach so vielen dramatischen Nieten begegnen wir wieder zwei glänzenden Treffern, und zwar auf einem Gebiete, welches Gutzkow in mustergültiger Weise der deutschen Bühne erobert hat, auf dem Gebiete des historischen Lustspiels. Dies Gebiet, ursprünglich von den Franzosen angebaut, doch nur im Interesse der feinen Intrige und einer die Weltgeschichte verlachenden Persiflage, konnte, von der deutschen, geistigen Kultur bearbeitet, doppelt fruchtbar werden, indem der tiefere und reichere Humor des deutschen Geistes ihm neue glänzende Seiten abgewann. Der Schwerpunkt des deutschen geschichtlichen Lustspiels fiel auf die humoristische Charakterdarstellung, und wenn man auch von der französischen Intrigenkomödie eines Scribe die pikante Spannung und die Kunst, den dramatischen Knoten geschickt zu knüpfen und zu lösen, mit herübernahm, so wurde der Technik doch niemals der erste Rang eingeräumt. Ohne Frage stehen die Gutzkow'schen Lustspiele: „Zopf und Schwert" (1844) und „das Urbild des Tartüffe" (1847) über dem Scribe'schen „Glas Wasser". In Gutzkow's Lustspielen ist ein viel tieferer historischer Sinn, eine nicht bloß persiflierende, sondern gemüt- und geistvolle Auffassung und Darstellung und eine vielleicht weniger künstliche, aber wahrhaft erheiternde Schlingung des dramatischen Knotens. Daß der Dichter dabei einige technische Kunstgriffe den Franzosen abgelernt hat, ist ihm um so weniger zum Vorwurfe zu machen, als das Interesse seiner Dichtungen keineswegs auf ihnen beruht. Scribe's Gestalten sind nur dramatische Schachfiguren, stehen nur im Dienste der Kombination und sind gerade hinlänglich individualisiert, um einen Springer von einem Läufer unterscheiden zu können.

Gutzkow's Gestalten, wie z. B. der König Friedrich Wilhelm I. in „Zopf und Schwert," sind volle, ganze Menschen; wir schenken ihnen daher auch eine volle, ganze Teilnahme. Wer hat jemals in einem Scriebe'schen Lustspiele den Reiz jener erlösenden Komik empfunden, welche das Gemüt erfaßt und erleichtert und über die Welt einen rosenfarbenen Schimmer ausbreitet? Scribe's Kunst ist die Kunst äußerlicher Überraschungen, die Kunst eines Eskamoteurs, der die Kugel bald in den Becher hinein-, bald wieder herauszaubert, einen Kopf abschlägt und wieder aufsetzt; sie ruft Verwunderung hervor, niemals herzliche Heiterkeit. Wer lacht in einem Scribe'schen Lustspiele? Man lächelt höchstens und dennoch giebt es Dramaturgen, welche einem Aristophanes und Shakespeare zum Trotze dies Lächeln für die einzige anständige Wirkung, für die Feuerprobe eines feinen Lustspiels erklären. Dies Lächeln ist aber nur die selbstgefällige Eitelkeit des Zuschauers, die sich darin behagt, den Dichter durchschaut zu haben. Das ist keine echte Lustspielwirkung. Im Lustspiele soll man lachen wie die Götter des Olympos lachten, mit herzhaftem Gelächter! Der ganze Unterschied zwischen Lustspiel und Posse besteht darin, daß dies Lachen dort durch feinere, hier durch gröbere Mittel der Komik erzielt wird. Wer aber diese Wirkung nicht hervorbringt, der ist kein großer komischer Dichter, mag er auch noch so glückliche Intrigen zu schürzen wissen. Wer hätte in Gutzkow's „Zopf und Schwert" nicht gelacht, wenn der Bayreuther Prinz den König im tiefsten Negligee überrascht und ihn für einen Kammerhusaren hält, oder wenn der Gardist Eckhof den Stubenarrest der Prinzessin durch sein Violinspiel erheitert, und über die freventlich Tanzenden der Zorn des Königs hereinbricht? Wer hätte aber auch nicht eine wahrhafte Erhebung gefühlt, wenn sich der König im Tabakskollegium durch die Rede

des Prinzen von Bayreuth mächtig ergriffen zeigt? Da weht uns ein Hauch des historischen Geistes entgegen, von welchem die französischen Lustspieldichter keine Ahnung haben, der aber erst diesem komischen Sittengemälde mit seiner Fülle köstlicher Anekdoten die höhere Weihe giebt. Durch den Qualm der dicken Tabaksdämpfe bricht ein Lichtstrahl, welcher nicht bloß das tiefe Gemüt des Königs, sondern auch seine Bedeutung für die Geschichte Preußens und die aufdämmernde große Zukunft dieses Landes erhellt. „Das Urbild des Tartüffe“ ist ein Lustspiel „des Lustspiels“, eine vortreffliche humoristische Spiegelung der Heuchelei. Man könnte das Stück ebenfalls eine Litteraturkomödie nennen, aber es erhebt sich über dies Niveau durch seine typische Bedeutung. Molière ist der Lustspieldichter überhaupt, den jeder beschützt, vom Arzte bis zum Könige, bis er seine eigenen Interessen durch den schonungslosen Witz gefährdet sieht. Gleichzeitig wird die Macht des Lustspiels bei Entlarvung heuchlerischer Charaktere und der Geißelung verkehrter Sitten aufs glänzendste sowohl durch den Eifer der Gegner, als auch durch den hohen Preis, den das Original für die Milderung der Kopie bezahlt, charakterisiert. Die Komposition dieses Lustspiels ist von rühmenswerter Trefflichkeit, und die Garderobenszene mit ihrem Versteckspiele ebenso wirksam, wie die kühn erfundene Doppelgängerei im letzten Akte. Hätte der Dichter nur diese beiden Lustspiele geschrieben, so würde er doch einen hohen Rang unter den deutschen Dramatikern einnehmen.

Gutzkow's Zeitlustspiel „Lenz und Söhne“ oder „die Komödie der Besserungen“ (1855) geißelt die pietistisch gefärbte Wohlthätigkeitsmanie und ihre lächerlichen Übertreibungen in einzelnen Situationen mit großem Witze und echt komischer Wirkung. Wenn man ihm daher auch ein kulturhistorisches Interesse nicht absprechen kann, so fehlt

ihm doch die künstlerische Durcharbeitung und Ökonomie. Es enthält langweilige Episoden, in denen der Grundgedanke keineswegs ohne Rest aufgeht; es enthält Charaktere, die nicht bloß an einer verbrecherischen Nüchternheit leiden, sondern auch wirklich nüchterne Verbrecher sind, ungehörig im Lustspiele und selbst im Schauspiele widerwärtig; es verletzt das sittliche Gefühl weniger durch unnötigerweise anstößige Situationen, als dadurch, daß sowohl die Grenzlinien zwischen der berechtigten und lächerlichen Wohlthätigkeit nicht scharf genug gezogen sind, als auch der phantasmagorische Schluß mit seiner moralischen Verwaschenheit nicht einmal der Lustspiel-Nemesis gerecht wird. Die Kontraste dieses Stückes sind nicht durch den Grundgedanken gegeben; es sind willkürliche Kontraste der Charakteristik. Der Dichter hätte der eitlen, prahlerischen und stets vom rechten Wege abirrenden Vereinswohlthätigkeit einen einzelnen, verschwiegenen und stets das Rechte treffenden Wohlthäter gegenüberstellen und die etwas hinkende Intrige lieber auf diesem Gegensatze, auf den komischen Kreuzungen der rechten und falschen Wohlthätigkeit, aufbauen sollen. Die Verworrenheit der Komposition, aus welcher sich der Dichter selbst nicht herausgefunden hat, schließt indes zahlreiche glückliche Pointen der Charakteristik und Diktion nicht aus. Mit den beiden späteren Dramen: „Ella Rose“ und „Lorbeer und Myrte“ (1856), besonders mit dem letzteren, hat Gutzkow keinen durchgreifenden Erfolg davongetragen. „Ella Rose“ ist eine psychologische Studie im Stile von „Werner“ und „Ottfried“ mit jener vorzugsweise „belletristischen“ Färbung, welche der jungdeutschen Schule besonders dadurch eigen war, daß sie Litteratur und Theater wieder zum Objekt von Litteratur und Theater machte. So bewegen wir uns auch hier mehr als wünschenswert in der Kulissenwelt, welcher der Haupt-

konflikt entlehnt ist. Das Stück hat indes pikante und spannende Szenen, besonders in den drei ersten Akten.

Einen bei weitem interessanteren Stoff behandelt: „Lorbeer und Myrte". Ganz Paris ist voll vom Ruhme des „Cid" von Corneille, der mit seltenem Erfolg über die Bretter gegangen. Der König selbst erhebt den Dichter in den Adelstand; der hohe Adel Frankreichs feiert ihn und macht aus dem Stücke eine Parteisache, indem er in demselben eine Verherrlichung des von Richelieu verbotenen Zweikampfes findet. Nur die Akademiker, neidisch auf Corneille's aufblühenden Ruhm, verdammen sein Stück. Da wird Richelieu, der sich selbst für einen geborenen Dichter hält und dessen Eitelkeit keinen Erfolg neben sich duldet, auf den Gedanken einer Mitarbeiterschaft am „Cid" gebracht, schon um dadurch dem Adel eine gegen ihn selbst gekehrte Waffe aus der Hand zu reißen, und er bildet diesen Gedanken bis zum Ruhm einer alleinigen Autorschaft aus. Der Einfall wird für Corneille von Wichtigkeit, weil der Kardinal über die Hand seiner Geliebten Emérance von Lampérières zu verfügen hat. Sie ist das Taufkind seines Freundes, und er hat sich bei dieser seiner einzigen Taufe gerade dies Recht vorbehalten. Corneille wird voraussichtlich die Einwilligung des Ministers nicht erhalten, wenn er nicht seinen Ruhm, der Autor des Cid zu sein, diesem zum Opfer bringt. Lorbeer oder Myrte: das ist der Konflikt des Stückes. Corneille entscheidet sich für den Lorbeer, und Richelieu giebt ihm, als Corneille dem Staatsmann begeistert huldigt, in einer Anwandlung von Großmut die Myrte mit dazu. Der Stoff ist für ein drei- oder einaktiges Drama günstig gewählt, die Behandlung geistreich, und wenn der Eindruck im ganzen ein schwacher bleibt, so liegt dies hauptsächlich daran, daß Gutzkow den Schwerpunkt des Stoffes verrückt und ihn auf Richelieu verlegt hat, während er in

Wahrheit bei Corneille zu suchen ist. In Corneille liegt der Konflikt und das dramatische Interesse, das Gutzkow nur in den letzten Szenen des Stückes zur Geltung bringt. Was bei Richelieu eine Laune und Grille, wird bei Corneille eine Lebensfrage. Bei der Neigung unseres Dichters, das Interessante herauszuspüren und mit feinfühliger Motivierung zu behandeln, zog ihn aber die Grille Richelieu's mehr an als Corneille's Liebespathos, der, selbst in die Situation seines Cid versetzt, zwischen Liebe und Ehre schwankt. Diese Grille Richelieu's zu motivieren, entrollt der Dichter ein aus den widersprechendsten Zügen zusammengesetztes Charaktergemälde des großen Ministers, das in den Vordergrund des Stückes tritt und dem er die Einfachheit der Handlung, das eigentliche Interesse des Konfliktes opfert. Auch mit anderen historischen Arabesken ist das Stück überladen, so daß man sich den klaren Faden der Motivierung mit Mühe aus diesem überwuchernden Beiwerk hervorsuchen muß. Der Stoff, der zu Grunde liegt, ist anekdotischer Art. Man kann aber nicht eine Anekdote in einen Rahmen von Anekdoten spannen, ohne daß sie sich darin verliert. Hiermit hängt der Mangel an Einheit des Tons zusammen; der Stil ist zu bunt durcheinander gewirkt, eine Mosaik von komischen Einfällen, charakteristischen Pointen, pathetischen und schwärmerischen Ergüssen. Die letzten Dramen Gutzkow's: „Der westfälische Frieden“ und „Der Gefangene von Metz“ kamen an einigen Theatern zur Aufführung, schienen aber dem Dichter selbst nicht zu genügen, da sie bisher nicht durch den Druck veröffentlicht sind. Die Kritik tadelte das Überladene und Undurchsichtige der Handlung, bei allem Geist in der Detailschilderung [1]).

---

[1]) Die dritte vermehrte und neu durchgesehene Gesamtausgabe von Karl Gutzkow's „dramatischen Werken“ erschien in 20 Bändchen (1871—78). Mit unermüdlichem Fleiß hat Gutzkow nicht bloß

Der Dichter des „jungen Europa", Heinrich Laube, hat, wie wir schon früher gesehen, nicht die Art und Weise Gutzkow's, sich mit emsigem Fleiße an irgend einem Blatte vom Lebensbaume des Jahrhunderts einzuspinnen. Bei ihm verwandelt sich der Gedanke stets in Fleisch und Blut, wenn Laube auch als Dramatiker die Sporenstiefeln auszog, mit denen er als jungdeutscher Stürmer die Rabatten der Philister niedertrat. Er wählt frische Stoffe, Stoffe, die den Dichter tragen, die in der Nation haften und deshalb auch den Stücken günstige Aufnahme verbürgen. Er hat „Friedrich den Großen" und „Friedrich Schiller" zu Helden seiner Dramen gemacht. Laube ist ein frischer, gewandter Dramatiker, dem besonders sein gesunder Realismus zu statten kommt. Er liebt die bunten Farben, die hellen, aufgesetzten Lichter, die munteren, kecken Gruppen. Er ist der Mann der resoluten Praxis und kommandiert mit Imperatorenmiene die Technik des Theaters. Alles, was er anfaßt, hat Hand und Fuß, munteres Leben, frische Bewegung. Die dramatische Draperie ist stets in Ordnung; jede Quaste muß in seinen Dramen am rechten Platze hängen, die Stufen der Treppen sind gezählt, es herrscht eine holländische Sauberkeit in seiner Bühnenwelt! Die Bühne ist ihm das erste; sie steht lebendig, fertig bis ins einzelne vor ihm, wenn er dichtet, ja, ehe er dichtet. Erst das Nest

ältere Dramen wie seine Jugenddichtung: „Nero", sondern auch spätere nicht erfolgreiche Stücke wie „Lenz und Söhne", „Philipp und Perez" u. a. umgearbeitet, flüssiger und bühnenwirksamer gemacht. Doch bestätigen diese Umarbeitungen nur die alte Wahrheit, daß, wo der erste Wurf nicht gelang, spätere Nachhilfe das Ganze nicht in Schwung zu bringen vermag. Unsere Bühnenleitungen haben ja überhaupt nicht Muße, sich um die Werke neuer hervorragender Autoren zu bekümmern, die gerade nicht in der letzten Saison das Licht der Welt erblickt haben.

und dann die Eier — ist sein Wahlspruch; und in der That ist die Architektonik seines dramatischen Nestbaues anerkennenswert. Jedes Fädchen, jeden Strohhalm weiß er so zu verwerten, daß seine dramatischen Gestalten weich und sauber gebettet sind. Und diese Gestalten selbst sind ebenfalls sauber gezeichnet, wie Bilder aus der niederländischen Schule. Der moderne Instinkt bei der Wahl der Stoffe schützt indessen den Dichter nicht vor Fehlgriffen, wie „die Bernsteinhexe" (1846) beweist, ein dramatisierter Hexenprozeß, über dem die dicke, trübe Atmosphäre eines veralteten Fanatismus brütet, ein Stück voll mittelalterlicher Grausamkeit und äußerlicher Tortur, ähnlich einer stürmischen Regennacht am Meere, die durch den Schrei Schiffbrüchiger unterbrochen wird.

Zu seiner ersten Trägödie wählte Laube einen frischen, kecken Helden aus jenem warmblütigen Geschlechte, mit welchem sein Naturell sympathisiert, aus dem Geschlechte der Abenteurer, der Glücksritter, die das Glück durch den Einsatz ihrer magnetisch fesselnden Persönlichkeit erobern, den Liebhaber der Königin Christine von Schweden und das Opfer ihrer nicht mit entthronten Despotenlaunen: „Monaldeschi" (1845). Der geschichtliche Rohstoff ist etwas spröde; Laube gab ihm dramatische Elastizität. Wir haben es mit Ausnahmenaturen und mit Ausnahmeverhältnissen zu thun. Eine Königin, die sich von einem Stallmeister „aus der Fremde" beherrschen läßt, der ihre seltsam genialen Kapricen versteht, bleibt eine eigentümliche Erscheinung, welche durch den historischen Hintergrund ihrer Thronentsagung und ihres Überganges zum Katholizismus noch interessanter wird. Durch das ganze Stück geht jene jungdeutsche Abenteuerlichkeit des Denkens, Meinens und Empfindens, die zwar nicht gewaltsam in den Stoff hineingetragen ist, aber doch den Anteil daran verkürzt. Auch zeugt das Stück noch von einer

großen Unsicherheit des Stils; — wir meinen nicht bloß die Diktion, welche im vierten Akt plötzlich seekrank wird und unsagbare Verse vomiert; wir meinen überhaupt den dramatischen Stil, der etwas zerfahren ist, sich vor Wiederholung, vor allzu häufiger Anwendung desselben Effektmittels, z. B. der Gefangennehmungen, nicht hinlänglich in acht nimmt und im fünften Akte die grelle Katastrophe ohne sich steigernde Motivierung herbeiführt. Einen ähnlichen Stoff, wie „Monaldeschi" behandelt „Struensee" (1847). Auch hier ein Roturier, der es bis zum Liebhaber einer Königin und zum Minister bringt! Doch in „Monaldeschi" beruht alles auf persönlichen Beziehungen; die Kaprice und das Herz, dies große Arsenal von Kapricen, geben die Motive der Handlung. In „Struensee" dagegen wiegt das politische Interesse vor. Es ist ein großartiger Stoff, dessen Behandlung aber hier geradezu an den aristotelischen Einheiten krankt. Das ganze Stück hat keine einzige Verwandlung, nur eine etwas kunstvoll arrangierte Dekoration, welche durch einen Vorhang einen geringen Grad von Wandelbarkeit gewinnt. Welch meisterhafte Technik gehört dazu, auf diesem sorgsam abgemessenen Raume die Personen nicht zur unrechten Zeit aneinander rennen zu lassen! Aber die verdrießliche Mühe, diese Lorbeern der Technik zu erobern, gönnt dem Dichter nicht Muße genug zur vollen Entfaltung des geistigen Inhaltes. „Struensee" ist eine historische Tragödie! Das Schicksal eines begabten Emporkömmlings, eines freisinnigen, aber despotisch gewaltsamen Ministers, der von oben herab die öffentlichen Zustände reformiert, der Kampf dieses kräftig regierenden Ausländers mit den Intrigen der Hofpartei, des Adels, der gekränkten Dänen, ja seiner eigenen mißgünstigen Landsleute, ein Kampf, in welchem sich der Geist des achtzehnten Jahrhunderts lebendig spiegelt, bietet ohne Frage tragisches Interesse; aber dies Interesse läßt sich in

einer so ängstlich zugeschnittenen, engbrüstig gegliederten Tragödie nicht erschöpfen. Das historische Trauerspiel bedarf größerer Dimensionen, kann sich in so engem Raume, in so kärglicher Zeitfrist nicht entwickeln. Es verliert den Atem in diesem theatralischen Schnürleibe! Es ist nicht Zeit, nicht Platz, den großen, energisch durchgreifenden Staatsmann Struensee zu sehen. Henneberger freilich findet es in seiner wertvollen Studie „über das deutsche Drama der Gegenwart“ vortrefflich, daß Struensee weniger den Staatsmann, als den schwärmenden Schäfer zeigt; „denn darin liegt gerade nach meinem Gefühl seine Schuld, daß er den großen Interessen, die er zu vertreten hat, abtrünnig auf seine eigene Hand und zu eigenster Befriedigung ein Liebesverhältnis abzuspielen unternimmt. Er hat den Adel verletzt, die Soldaten gereizt, die Geistlichkeit erbittert; aber er hat das alles in seiner Mission gethan und deshalb — jede Opposition besiegt. Jetzt, wo er, wie Schiller's Jungfrau von Orleans, seiner Mission untreu wird, muß er fallen“. Hierauf ist zu entgegnen, daß sich Laube gerade an dieser Jungfrau vou Orleans hätte ein Vorbild nehmen sollen. Denn wir sehen sie in drei langen Akten erst als die gottbegeisterte Jungfrau ihre Missionen erfüllen, ehe durch die irdische Liebe, die sie plötzlich erfaßt, mit der tragischen Schuld auch die Peripetie des Trauerspieles eintritt. Wo aber sehen wir den Staatsmann Struensee in Laube's Stück mit großer Begeisterung seine Mission erfüllen? Wir sehen nur den durch die Staatsgeschäfte beunruhigten Liebhaber; wir haben es mit Hofintrigen zu thun, die sich auf dem glatten Parkett nicht ohne Spannung abspielen; aber ein tiefer motiviertes Interesse an dem Helden selbst findet keine Gelegenheit, sich Bahn zu brechen.

Laube's Lustspiel: „Rokoko“ (1846) ist ein historisches Kulturgemälde; die Charaktere bewegen sich mit ihrem Denken,

Wollen und Empfinden ganz im Kostüme der bestimmten geschichtlichen Epoche; es sind keine Schlaglichter der Tendenz aufgesetzt, welche in die Gegenwart hinüberspielen. Dennoch beruht gerade hierauf das Unerquickliche des Stückes. Die Rokokozeit, die Zeit der Marquis, Abbés, Parlamentsräte, die Zeit der Perrücken uud Galanteriedegen ist unserm Bewußtsein entfremdet; und wenn auch Papier- und Kassettendiebstähle nie veralten werden, so findet die Intrigenmanier dieser Rokokomenschen, dies Mätressen-, Duell- und Bastillenwesen keine Sympathien mehr. Alle diese galanten Gauner, die sich gegenseitig und zwar trotz aller feinen Manieren ziemlich plump betrügen, und von denen der Marquis Brissac durch seine verhältnismäßige Ehrlichkeit und eherne Stirn den ersten Rang einnimmt, — eine gediegene und gewappnete Charakterrolle, ein Haudegen des Rokoko, nicht ohne die erforderlichen zweideutigen Antezedentien und, der regierenden Mätresse gegenüber, von der Kraft, dem Mute und der Gewandtheit eines Tierbändigers, welcher vertraut ist mit der Gefahr, die sich in der Gestalt eines Weibes verkörpert: diese Agenten der Pompadour, diese seltsamen Figuren mit ihren bizarren Ehrbegriffen haben nicht nur keine Saiten, die einen Widerhall in unserer Zeit finden; es fehlt ihnen auch jedes wahrhaft menschliche Interesse. Das ganze Stück ist eine Kuriosität, und seine Helden kommen noch am besten fort, wenn man sie als die Marionetten einer jetzt vergessenen, aber einst weltbeherrschenden Mode betrachtet. Man kann an sie keinen anderen sittlichen Maßstab anlegen, als etwa an die Kannibalen, die auch mit der relativen Sittlichkeit der herrschenden Volksbegriffe ihre Eltern und Kinder verzehren. Von diesem Standpunkte aus angesehen, ist das Laube'sche Lustspiel, nach einer etwas matten Introduktion, in welcher wir uns ungern und schwierig in den damaligen Anschauungeu und Verhältnissen orientieren, lebendig in eins

gearbeitet, mit kräftiger Steigerung fortentwickelt und erreicht in der Szene zwischen dem Marquis und der Pompadour die Spitze des dramatischen Kontrastes und der dramatischen Gegenwirkung. Leider ist das Lichtbild „der Jugend, welcher die Zukunft gehört", sehr matt ausgeführt und unfähig, dem Rokoko ein Gegengewicht zu halten.

Von Laube's Litteraturkomödien behandelt „Gottsched und Gellert" (1847) eine zu breit ausgeführte Anekdote, welche die beiden Notabilitäten des Leipziger Parnasses illustriert. Freilich ist der Kontrast der beiden gefeierten Autoren in dramatischer Beziehung ein mäßiger, indem es zu keinem fesselnden Konflikte zwischen ihnen kommt, wie überhaupt die ganze Kollision zwischen dem Säbel und der Feder sich auf jenem Gebiete vormärzlicher Demonstrationen bewegt, das wohl für das Bühnenpublikum eine tendenziöse Anregung gab, jetzt aber keinen Eindruck mehr macht. Die schüchterne Gelehrsamkeit spielt der soldatischen Gewalt gegenüber keine glänzende Rolle. Der Inhalt des Stückes ist überaus dürftig und konnte nur durch eine große Zahl von Episoden, deren Wert sehr gering anzuschlagen ist, zu fünf Akten ausgebreitet werden. Einen bei weitem größeren Erfolg hatten Laube's „Karlsschüler" (1847), ein Schauspiel, dessen Held unser großer Dichter Friedrich Schiller ist und das sich an einzelnen Stellen zu jenem Schwunge erhebt, mit welchem schon die Erinnerung an diesen Feuergeist die meisten Gemüter erquickt. Angelehnt an einen so bedeutenden Namen, der im Herzen der Nation lebt, durfte der Dichter eines großen Erfolges gewiß sein, sobald es ihm nur gelang, den bedeutenden Genius in einer fesselnden Entwickelung seiner Lebensschicksale darzustellen und ihn nicht allzu tief unter das Niveau seiner Größe herabzudrücken. Laube wählte Schiller's Flucht aus der Karlsschule, oder vielmehr seine Desertion aus Militärverhältnissen, in denen

sich der revolutionäre Dichter der „Räuber" nicht heimisch fühlen konnte. Diese Flucht bot ihm eine spannende Entwickelung dar und überdies eine Fülle anekdotenhafter Züge und Situationen, die bereits Hermann Kurz in „Schiller's Heimatsjahren" in reichhaltiger Weise gesammelt hatte. Die Auffassung Laube's ging indes in diesem Stücke sowie in dem verwandten „Prinz Friedrich" (1854), auf eine Darlegung geschichtlicher Gegensätze. Die Jugend, der die Zukunft gehört und die in „Rokoko" ziemlich leer ausgegangen war, trat hier dem Alter gegenüber, dessen Rokoko in der Gestalt des energischen, militärischen Absolutismus eine über die kriminalistischen Scherze der Abbés hinausreichende Bedeutung gewann. Die Vertreter dieser Jugend sind Deutschlands größter Dichter und größter König, die freilich in dem Lebensalter, in welchem sie von Laube uns vorgeführt werden, kaum die Knospen ihrer künftigen Größe entwickelt haben. Dies unreife, schüchterne Knospentum des Geistes läßt sie gegen die gediegenen Gestalten des Herzogs von Württemberg und des preußischen Soldatenkönigs sehr in den Hintergrund treten, und selbst das Ahnungsvolle und Prophetische, das in ihnen liegt, hat eine schwächliche, sentimentale Beimischung. In den „Karlsschülern" ist die Behandlung des Stoffes und der dramatische Stil sehr ungleich. Die drei ersten Akte bieten nur Lustspielelemente in einer vollkommen anekdotischen Behandlung. Mit dem vierten Akte wird der Konflikt fast tragisch, denn der Herzog droht dem Dichter selbst mit der Todesstrafe. Die Sprache erhebt sich zu einem Pathos, das der äußerlichen Donnerschläge zu seiner Unterstützung nicht einmal bedurft hätte; aber diese gewitterhaften Konflikte lösen sich am Schlusse in einer gewöhnlichen Schauspielrührung auf. Wenn wir von diesem Mangel an Einheit in der Behandlungsweise und von der zweifelhaften Berechtigung dieser ästhetischen Mischgattung absehen,

so sind die „Karlsschüler" nicht ohne anerkennenswerte Vorzüge. Die drei ersten Akte zeichnen sich durch seltene Lebendigkeit der Gruppen in den dramatischen Tableaus aus. Der vierte Akt, der sich ganz unverhofft auf den Kothurn erhebt, bietet in den Szenen zwischen dem Herzog und Franziska, zwischen dem Herzog und dem Dichter Momente von bedeutender Auffassung und von feurigem Schwunge. Im fünften Akte treten indes im matt austönenden Schlusse die Mängel der Komposition, die Unverträgliches neben einander stellte, deutlich hervor. Auch in „Prinz Friedrich" ist sowohl der Charakter des Königs in einem dramatisch monumentalen Stile gehalten, als sich auch einzelne Stellen durch geistigen und poetischen Schwung auszeichnen. Doch der Charakter Friedrichs ist offenbar zu weich und phantastisch aufgefaßt; denn sein lakonisches, schlagendes, durchgreifendes, witziges Wesen mußte wohl schon in der Jugend in ganz anderer Weise zur Geltung kommen und ist überdies mit der typischen Gestalt des großen Mannes so eng verwebt, daß wir in diesem schwärmerischen Theaterprinzen kaum die elementaren Züge seines Charakters wiedererkennen. Die Handlung selbst geht nicht viel über die dramatisierte Anekdote hinaus; das tragische Interesse, das der Stoff bieten konnte, wird vom Dichter dadurch beseitigt, daß er die Gestalt des Katte sehr beiseite schiebt und ihn als leichtsinnigen Jugendverführer darstellt, dessen Hinrichtung weiter keine Teilnahme erweckt.

Friedrich Schiller und Prinz Friedrich waren Helden, welche schon durch das Gewicht ihrer historischen Bedeutung die Teilnahme des Publikums fesselten, wenn sie auch nicht eigentlich zu jener chevaleresken Charaktergruppe gehören, für deren Zeichnung Laube ein Monopol besitzt. Der Held seines nächsten und zweifellos besten Trauerspiels: „Graf Essex" (1856) hatte schon größere geistige Blutsverwandschaft mit

seinen Lieblingsgestalten und trat neben „Monaldeschi" und „Struensee" als der dritte, von dem Dichter dramatisierte „Liebhaber einer Königin". Doch sollten die Lorbeern der erfolgreichen Essextragödie nicht unbestritten bleiben. Durch den Kampf um die Autorschaft des „Fechters von Ravenna" war das Zartgefühl deutscher Dichter in Bezug auf ihr geistiges Eigentumsrecht in übertriebenster Weise gesteigert worden. Ein Essexpoet, Werther in Berlin, machte Laube die Priorität in Bezug auf Gestaltung der Essexfabel streitig und behauptete, Laube habe aus der Lektüre seiner ihm zugesendeten Tragödie einige Motive entlehnt. Der Vergleich der im Druck erschienenen Dramen bewies das Unbegründete der Anklage, indem in Werther's „Liebe und Staatskunst" eine streng politische Auffassung des Stoffes vorherrscht und das dramatische Interesse sich um Elisabeth konzentriert, welche die Neigung ihres Herzens dem Staatswohl opfert. Da aber die Originalität eines an und für sich und durch eine Legion von Bearbeitungen in seinen Situationen feststehenden, typisch gewordenen Stoffes eben nur in dem verschiedenen geistigen Accent liegen kann, der auf diese Situationen und die Charaktere gelegt wird und dieser Accent bei Laube gerade ein entgegengesetzter ist als bei dem vorerwähnten Dichter: so zerfällt die Anklage von selbst, ganz abgesehen davon, daß die dramatische Behandlungsweise Laube's über derjenigen seines Konkurrenten steht. In der That ist aber dem Dichter durch die zahlreichen früheren Bearbeitungen des Stoffes wesentlich in die Hände gearbeitet worden und es ist keine Frage, daß besonders der „Essex" von Banks, den Lessing in seiner Dramaturgie zergliedert hat, für ihn in den Hauptzügen des dramatischen Grundrisses, namentlich in Bezug auf die Gliederung des Stoffes in die einzelnen Akte maßgebend gewesen ist. Laube's theatralischer Scharfblick und technische Sicherheit haben alle die

vorgängigen Essexstudien mit produktiver Kritik durchgearbeitet, und aus der Einsicht und Korrektur derselben ist der Plan seines „Essex“ hervorgegangen. Durch das scharf ausgeprägte Charakterbild des Helden, welcher der Königin und dem Weibe gegenüber das männlich-trotzige Bewußtsein des englischen Lords und seiner ritterlichen Selbstherrlichkeit vertritt, erhält indes die Laube'sche Tragödie ein unleugbares Gepräge von Originalität, und die Kunst, mit welcher er die Haupthandlung ankündigt und vorbereitet, in Gegensätzen und spannender Steigerung durchführt, würde tadellos sein, wenn nicht der letzte Akt nur ein matt austönender Abschluß des Stückes und überdies durch eine verbrauchte, außerhalb der Sphäre des Laube'schen Talentes liegende Wahnsinnsszene entstellt wäre. Der erste Akt, in welchem wir in die Intrigen der Gegner von Essex, der rachsüchtigen Lady Nottingham, in seine geheime Ehe mit der Rutland, in die Anklagen der Minister, in die liebevolle Gesinnung der Königin, deren Stolz durch das angekündigte Erscheinen des Lords in England einen empfindlichen Stoß erhält, eingeweiht werden, ist rühmenswert wegen durchsichtiger, klarer und doch schon dramatisch gesteigerter Exposition. Der zweite Akt, der uns den Helden selbst in den Beziehungen seines Herzens zur Rutland gegenüber der ungnädigen Königin und den feindlich gesinnten Ministern vorführt, der dritte, in welchem die Hauptszene zwischen Elisabeth und Essex spielt und die in einen Schlag mit dem Feldherrnstabe verwandelte Ohrfeige stattfindet, der vierte, der uns die Gefangennehmung des verwundeten Rebellen und seine Verurteilung durch die Königin, nachdem die Rutland in schmerzhafter Überraschung das Geheimnis ihrer Ehe verraten, darstellt: sie alle fesseln und spannen durch die Klarheit und durch die stets zunehmende Schärfe, mit welcher sich die dramatischen Gegensätze gegenübertreten. Wir haben in unserer „Poetik“, in jenem

Abschnitte, der von der dramatischen Technik handelt, die Bedeutung der einzelnen Akte für das dramatische Kunstwerk erläutert und an anerkannten Musterdichtungen nachgewiesen. An dem „Essex" Laube's, dem niemand eine berechtigte dramatische und theatralische Wirkung absprechen wird, können wir die Richtigkeit unserer Darlegungen von neuem nachweisen. Der dritte Akt enthält in der thätlichen Beleidigung des Helden durch die Königin und dem auflodernden Rachegeist, der ihn zur Rebellion treibt, den Höhepunkt der Krisis; der vierte in der Gefangennehmung und im Bekenntnis der Rutland die Peripetie, der fünfte die Katastrophe. Dem wahren Kunstverstand gegenüber wird sich der Stoff gleichsam organisch und von selbst in diese Entwickelungsstufen gliedern, welche in der Form der einzelnen Akte den technischen Ausdruck finden. Daß man hier nicht ein totes Schema vor sich hat, von welchem abzuweichen ein Akt kühner Genialität ist, beweisen die bedenklichen Folgen solcher Mißgriffe. So scheitert z. B. Brachvogel's „Mondecaus" daran, daß der Dichter die Peripetie des Stoffes, die Abführung des Technikers in das Irrenhaus auf Richelieu's Geheiß, in den zweiten Akt verlegt hat, statt sie für den vierten aufzusparen.

So groß die dramatischen und theatralischen Vorzüge der Laube'schen Essexdichtung sind: so kann doch nicht geleugnet werden, daß die Diktion nicht auf gleicher Höhe steht, die Behandlung des Jambus hin und wieder schwerfällig ist und überhaupt der Geist und Schwung des sprachlichen Talentes fehlt. Einzelne Härten des Verses sind zwar, besonders wo sie dem charakteristischen Ausdruck dienen, der gleichmäßigen, ermüdenden Abglättung vorzuziehen; es fehlt dem Drama nicht an lebendigen Schilderungen, epigrammatischen Wendungen von scharfer, bestimmter Bezeichnung; auch sind wir weit davon entfernt, als Advokaten der soge-

nannten „schönen Sprache" aufzutreten. Dennoch vermissen wir in dem Laube'schen Essex, wenn wir ihn mit den Schiller'schen Dichtungen vergleichen, jene Bedeutung des Gedankeninhaltes und jene Prägnanz des Ausdruckes, welche sich mit ihrem Lapidarstil in das Herz der Nation und der Nachwelt einschreibt.

In Laube's Tragödie: „Montrose" (1859) ist ein Rückschritt gegen „Essex" unverkennbar. Der Held des Stückes ist der royalistische Parteigänger der Stuarts, der 1650 in der Schlacht bei Corbiesdale von den Republikanern geschlagen, gefangen genommen und vom schottischen Parlament zum Tode verurteilt wurde. Laube verfährt kühn genug, indem er Montrose keinem Geringeren gegenüberstellt als Cromwell selbst und als Vorgeschichte eine Fabel erfindet, welche beide auf der andern Seite wieder in nähere Beziehungen zu einander bringt. Echt tragisch ist freilich bloß eine Kollision, die in Verhältnissen ausbricht, deren Wesen die Liebe ist. Dieser Lehre des alten Stagiriten glaubte Laube Rechnung zu tragen, indem er dem Protektor Englands aus einer früheren, für ungiltig erklärten Ehe eine Tochter giebt, welche die Mutter mit Montrose zu verheiraten beabsichtigt. So erscheint Cromwell als eine Art Brutus gegenüber einem präsumtiven Schwiegersohne, und die Liebe zu seiner Tochter wirft versöhnende Lichter auf den Haß, mit welchem er dem politischen Gegner gegenübertritt. Cromwell beschließt, den gefangenen Montrose insgeheim zu retten, was durch Zufälligkeiten vereitelt wird.

In Bezug auf die großen Dimensionen der Handlung und die Anlage des ganzen Werkes dürfte Montrose unter Laube's Dramen in erster Linie stehen. Es ist ein Prinzipiendrama im großen Stil; es handelt sich um die höchsten Interessen des Staatslebens, um große historische Charaktere, die mit Begeisterung für ihre Überzeugung einstehen. Leider

aber erinnert die Behandlung im großen und ganzen an die erkältende Art und Weise der alten Haupt- und Staatsaktionen. Bei den zahlreichen Stellen, wo sich politische Überzeugungen gegenüberstehen, gelingt es dem Dichter nicht, sie über den Bereich der trockenen Erörterung in jenen lebenswarmen Äther voll Schwung und Begeisterung zu erheben, der in den Schiller'schen Tragödien die Hörer unwiderstehlich mit fortreißt. Laube sucht diesen Mangel durch eine Fülle von Einzelheiten zu ersetzen, die teils dem Leben abgelauschte feine Charakterzüge, teils wohlberechnete Kontraste und Steigerungen des Effekts sind, aber im ganzen immer nur eine geistreiche Mosaik bieten. In der Sprache wechseln Vers und Prosa — und zwar ohne alles Prinzip. Wie wäre es sonst möglich, daß der Dichter gerade die große Hauptszene zwischen Cromwell und Montrose in Prosa geschrieben hat? Montrose verleugnet nicht das Vollblut der Laube'schen Lieblingshelden: edle Ritterlichkeit mit einem etwas kecken, abenteuerlichen Anstrich, der sich bei dem „schwarzen Markgrafen“ als eigentümlich bilöses Temperament und halb unzurechnungsfähiger Zustand der Berserkerwut zeigt. Doch ist dieser originelle, leidenschaftliche Zug in der Seele des Helden nirgends zu dämonischer Wirkung gesteigert. Ja, vielleicht paßt diese Heißblütigkeit mit ihren aufstürmenden Wallungen nicht einmal zu jener ausdauernden stillen Kraft der treuen und loyalen Gesinnung, welche allein die Handlungen des Helden leitet und deren Verherrlichung der Grundgedanke der ganzen Dichtung ist. Der Charakter des „Cromwell“ aber ist dadurch aller Energie beraubt, daß der Dichter den fanatischen Hohenpriester der englischen Republik fast zu einem geheimen Royalisten macht.

Wir wissen nicht, durch welche Umstände bewogen Laube seine Dramen in Wien zuerst anonym oder pseudonym in die Welt zu setzen pflegte und sich erst später zur Autorschaft

derselben bekannte, nachdem sich das Publikum den Kopf zerbrochen und die Kritik sich in allen erdenklichen Konjekturen über die Autorschaft ergangen hatte. Am auffälligsten waren diese Manöver bei dem „Statthalter von Bengalen“ (1867), der außerdem noch bei der Zensur lange Quarantäne passieren mußte und so die Spannung des Publikums in hohem Grade erregte. In dem „Statthalter von Bengalen“ sind es Fragen des politischen und sozialen Lebens, die uns bewegen, doch fehlt die strenge Führung der Handlung; das Interesse zersplittert sich; wir wissen nicht, sollen wir uns in erster Linie für das Recht und Unrecht der Anonymität oder für eine freie und humane Verwaltung in Ostindien interessieren. Die „Bösen Zungen“ (1868) sind ein politisches Gelegenheitsstück ohne Ansprüche auf dichterischen Wert. Der Selbstmord des Ministers von Bruck und dessen hinterlassene Rechtfertigungsschrift gab dem Dichter die äußern Anknüpfungspunkte für das Drama, mit welchem er die Auswüchse der österreichischen Büreaukratie zu geißeln suchte. Es handelt sich um eine Verleumdung von staatswegen, um den offiziellen Ehrentotschlag durch ein übereifriges Beamtentum. Das ganze Pathos des Stückes wendet sich gegen die Ehrendiebe, welche am Schluß auch von der Staatsgewalt an den Pranger gestellt werden. Die Sprache der sittlichen Entrüstung, deren Energie in der Schlußszene des zweiten Aktes gipfelt, findet lebhaften Widerhall in dem Herzen des Publikums. Doch das ganze Stück ist etwas grobe Holzschnittarbeit, die Motivierung namentlich des Diebstahls der roten Mappe höchst äußerlich und unglaubwürdig, die Charakterzeichnung mit dicken Strichen ausgeführt, der eigentliche Held des Dramas mehr Zuschauer als Hebel der Handlung und der Schluß allzu schablonenhaft durch ein höchstes Handbillet herbeigeführt.

Die Fortsetzung des Schiller'schen „Demetrius" (1872), welche Laube hinzugedichtet hat, um den Schiller'schen Torso in ein zusammenhängendes Stück für die Bühne hineinzuarbeiten, ist zwar bühnengerecht und lebensfähig; doch es fehlt jede Kongenialität zwischen dem ursprünglichen Dichter und seinem Fortsetzer. Laube ist ein ungeschickter Verskünstler und durch seine realistische Dichtweise von dem großen Schwung und der Begeisterung Schiller's verschieden. Wenn nach dem großartigen Schiller'schen Monolog der Marfa der Laube'sche Zar Boris auftritt und seine Verdienste um die Staatsverwaltung und Wegebesserung in Rußland im Leitartikelton vorträgt, so fühlt man sich allerdings aus allen Himmeln des Schiller'schen Idealismus auf den nackten Boden der „realistischen Schule" geworfen. Es bedarf einiger Zeit, ehe man in diesem neuen Element, das den dichterischen Sauerstoff in so viel geringeren Prozenten enthält, behaglich zu atmen gelernt hat. Dann aber wird man auch nicht blind sein gegen die Vorzüge der Laube'schen Dichtung: den festen Zusammenhalt im technischen Aufbau, die geschickte Steigerung und Gipfelung, die scharfe Charakteristik einzelner Gestalten, wie des Kosakenhetmans Komla und des Fürsten Schuiskoi, die resolute Fortführung der Handlung nach einem bestimmten Plan, wie sehr dieser auch von dem Schiller'schen abweiche.

Die Hauptabweichung der Laube'schen Ausführung von dem Schiller'schen Fragment betrifft den Charakter des Demetrius selbst in der zweiten Hälfte der Tragödie. Schiller's Demetrius, nachdem er die Kunde seiner Unechtheit erfahren, beschließt, auszuharren auf der einmal betretenen Bahn, das fehlende Recht der Legitimität durch die Kühnheit und Tüchtigkeit der Usurpation zu ersetzen. Doch die auf sein Gewissen geworfene Last verdunkelt seinen Sinn; der edelstrebende Jüngling verwandelt sich in einen Tyrannen.

Welche Kühnheit der dramatischen Entwickelung, welche tragische Vertiefung, welche grossartige Peripetie!

Von diesem allen ist bei Laube nicht die Rede! Wohl wird auch sein Held durch die Kunde erschüttert, dass er nicht der echte Demetrius ist, eine Kunde, die ihm hier der Kosakenhetman Komla bringt; doch noch zweifelt er daran; sein ganzes Trachten geht dahin, die volle Wahrheit zu erkunden. Als die Mutter ihn verwirft, als er überzeugt ist, dass er nicht des Zaren Iwan Sohn sei, da giebt er sich selbst auf und die Kugel, die ihn trifft, besiegelt nur seinen moralischen Selbstmord.

Gewiss, ein edler und wahrheitsliebender Jüngling, noch ritterlicher als Hebbel's Demetrius, der nur, um die Freunde zu schützen, seine Rolle weiter fortspielen will, aber ein Held für ein bürgerliches Rührdrama, kein Held der Tragödie, von jener dämonischen Bedeutung und wilden Energie, wie sich Schiller seinen Demetrius dachte, der die Tücke des Schicksals in seinen eigenen stolzen Willen aufnimmt.

Laube's dramatische Dichtungen beweisen grossen realistischen Tik in sauberer Motivierung, klarer Herausbildung der Gestalten und meisterhafter Bühnentechnik; aber sein dramatischer Stil ist ungleich, und das Tableau und die Anekdote wiegen bei ihm vor. Der frische Hauch eines gesunden Naturells, der schon seinen ersten Werken so rasche Verbreitung gewonnen, durchweht auch alle seine Dramen und giebt ihnen eine innere Tüchtigkeit, welche sie auf einige Zeit zu soliden Grundpfeilern des modernen Bühnenrepertoires macht.

Noch bedeutender war sein Einfluss als Dramaturg, den er besonders durch seine Leitung des Wiener Burgtheaters 1850—1867 ausgeübt. Er selbst hat darüber Rechenschaft gegeben in seinem Werke „Das Burgtheater, ein Bei-

trag zur deutschen Theatergeschichte" (1868); dies Werk enthält eine gediegene Charakteristik der Wiener Hofburgschauspieler, welche seine seltene Befähigung für Auffassung der Eigenart darstellender Talente bewährt. Ebenso ist seine Charakteristik der zeitgenössischen Dichter, deren Werke er zur Aufführung brachte, meistens zutreffend, wenn auch selten in die Tiefe gehend. Durch seinen rastlosen Eifer und seine praktische Tüchtigkeit hatte er das Schauspiel des Burgtheaters zu einer für Deutschland mustergültigen Höhe erhoben. Der Sinn für das Drama der Gegenwart führte ihn zu berechtigter Abwehr der spanischen Romantik und der Shakespeareomanie, freilich! auch zur einseitigen Bevorzugung des neufranzösischen Dramas, welche bei seiner späteren Direktion des neu gegründeten „Wiener Stadttheaters" (1872 — 1874 und 1875—79) störender hervortrat. Über diese hat er ebenfalls in einem Werke „Das Wiener Stadttheater" (1875) berichtet, ein Werk, das mehr als eine oratio pro domo betrachtet werden muß und viel geringeren Wert hat, als seine Schrift über das Burgtheater. In die Zwischenzeit zwischen den beiden Direktionsepochen fällt seine Leipziger Theaterdirektion (1869—1870), der er ebenfalls eine Schrift unter dem über den eigentlichen Stoff hinausgreifenden Titel: „Das norddeutsche Theater" (1872) gewidmet hat, eine Schrift voll einseitiger und parteiischer Anklagen, die eine Niederlage verdecken sollte, die allerdings weniger den tüchtigen Kern seiner Leitung betraf, als die ihn überwuchernden Mißstände. Laube starb am 1. August 1884 in Wien [1]).

---

[1]) Heinrich Laube's „Dramatische Werke" erschienen in 13 Bden. 1845—1875, seine „Gesammelten Werke" in 16 Bden. 1875—1882; der erste und der letzte Band enthalten „Erinnerungen" aus seinem Leben.

Graziöser, feiner, psychologischer als Laube ist **Gustav Freytag**, der am 13. Juli 1816 zu Kreuzburg in Schlesien geboren, in Breslau und Berlin deutsche Philologie studiert hatte, von 1839—1847 als Privatdozent in Breslau wirkte, von 1848—1870 die Redaktion der „Grenzboten" in Leipzig zusammen mit Julian Schmidt leitete, und seit 1879 teils in Wiesbaden, teils auf seinem Gut in Siebleben bei Gotha lebt. Durch den glänzenden Erfolg seiner Romane ist Freytag jetzt ein hochgefeierter Schriftsteller geworden, der Senior der Litteratur der Gegenwart; ein Dramatiker von großer Glätte und Reife in seinen Produktionen, wenn auch kein Lope de Vega an Produktivität, weil er nur mit wohlerwogenen Werken vor das Publikum tritt. Freytag ist ebenfalls, wie Laube, ein Lustspiel= oder Schauspieldichter, der ohne den Ernst der Tragödie eine glückliche Lösung anstrebt. Er wählt seine Stoffe vorzugsweise aus dem modernen Leben, mit großer Vorliebe für psychologische Probleme, denen er aber nicht, wie Hebbel, eine bizarre und extreme Gestalt giebt. Sein Stil ist der graziöse Gedankenschritt der Salons. Seine Muse hat Takt, Anmut und aristokratische Tournüre; sie trifft mit Glück den frivolen Weltton; ja, sie liebt es, durch weltmännische Äußerlichkeiten sich einen vornehmen Anstrich zu geben oder durch eine blasierte Ironie eine geistige Überlegenheit zur Schau zu tragen; aber auch der Hauch einer weichen und stillen Poesie, die mit wenigen Klängen ein Echo der Empfindung weckt, ist ihr nicht fremd. Sie liebt die weichen Linien mehr, als die scharfen Pointen; aber auch ihre weichen Linien geben ein fertiges Bild. Über allen seinen Gestalten und Situationen ruht eine milde Beleuchtung; er liebt nicht einen finsteren tragischen Hintergrund oder Schluß. Er liebt dramatische Entwickelungen; aber er steigt nicht in die Tiefen der Seele herab; das Dämonische tritt bei ihm nicht in

wilden und befremdlichen Umrissen hervor, sondern nur in Andeutungen, die stets graziös bleiben. Dabei werden die Freytag'schen Dramen vom Geiste einer milden Humanität beseelt, der nur hin und wieder durch die Burschikosität einer aufdringlich jovialen Gemütlichkeit unterbrochen wird. Freytag ist ein moderner Dichter; sein ganzes Denken und Empfinden ist durch die sozialen Verhältnisse unserer Zeit bestimmt. Er ist indes nicht gerade reich und schöpferisch in der Erfindung von Situationen und Charakteren; es wiederholen sich bei ihm dieselben Typen; aber er weiß dies geschickt unter einem bunten Wechsel der Draperie zu verbergen. Freytag's erstes dramatisches Werk, „die Brautfahrt oder Kunz von der Rosen" (1844), gehört dem historischen Lustspiele an. Die einfache Anlage und ungebundene Form des Stückes, das bereits die Vorzüge der späteren Werke, Anmut und Wahrheit der Gestalten, naiven Humor und einen lebendigen Fortgang der Handlung in sich vereint, die liebenswürdige Charakteristik des Kaisers und seines Hofnarren können dennoch den Vorwurf nicht abschwächen, daß das Drama im Verhältnisse zum Kerne der Handlung zu weitschweifig ausgearbeitet ist und in dem raschen Wechsel der Szenen die Einheit des Interesses sich zersplittert. Dieser Vorwurf trifft keineswegs Freytag's andere Dramen: „Die Valentine" (1847) und „Graf Waldemar" (1850), deren Zuschnitt künstlerisch gemessen ist. Sie behandeln von zwei Seiten dasselbe Thema, die Erlösung aus bedenklich sozialen Verhältnissen durch eine wahre und innige Liebe. Die Valentine wie Waldemar sind Charaktere von bedeutender Anlage, aber in einem mißlichen, dem Untergange nahen Stadium ihrer Entwickelung. Dort wird Saalfeld der Retter, ein frischer Mensch, dessen Geist in den Urwäldern Amerikas erquickt und gekräftigt ist und der das Evangelium der Humanität aus der Welt

jenseits des Oceans mit herüberbringt; hier rettet den Aristokraten das einfache bürgerliche Naturkind Gertrud durch ihre reine, innige Liebe, die wie eine edle, schöne Naturoffenbarung dem blasierten Helden aufgeht und einen frischen Lebenshauch in seine zerrüttete Existenz trägt. Die Anlage hat in beiden Stücken viel Gewagtes — man denke an Saalfeld's Diebstahl und an die Schlußszene in „Waldemar" mit Georginens plötzlicher Bekehrung. Doch Freytag's Muse darf viel wagen, da die Grazien sie nie verlassen; sie geht über alles Bedenkliche mit großer Glätte und ohne Anstoß hinweg. Eher könnte man tadeln, daß manches flüchtig skizziert ist, was einer größeren Vertiefung bedurfte, indem der leicht hingeworfene Konversationston einzelne bedeutende Momente nur andeutet, nicht poetisch ausführt. So ist z. B. in der ersten Szene zwischen Saalfeld und Valentine das Erwachen einer Neigung im Herzen der letzteren in einer allzu beiläufigen Weise geschildert. In dem, was Saalfeld sagt, kann das Publikum unmöglich die Bedeutung finden, welche Valentine in seine Reden legt, die sie fortwährend mit bewundernden Glossen begleitet: „Er ist bedeutend; er ist gefährlich" u. s. f. Man kann solche Äußerungen nur auf die Kritiklosigkeit beziehen, welcher jeder Sympathie eigentümlich ist und mit der sich oft eine werdende Leidenschaft ankündigt. Diese Art der Motivierung ist indes zu fein und gebrechlich und hat zu wenig dramatischen Nerv, um auf ein allgemeines Verständnis rechnen zu dürfen. Was Freytag außerdem auszeichnet, ist eine eigentümliche dramatische Dialektik, mit der er feststehende Begriffe des Rechts und der Sitte in Fluß bringt. Von wie verschiedenen Seiten, von denen allen ein neues und eigentümliches Licht auf die Thatsache fällt, weiß er in seiner „Valentine" den Diebstahl darzustellen! Der humoristische Spitzbube „Benjamin", eine drollige

Gestalt von drastischer Wirkung, giebt zu einer episodischen „Komödie der Besserung" Veranlassung, in welcher Saalfeld's von echtem Humor getragene Humanität ebenso triumphiert, wie in der Haupthandlung, und neben seiner Valentine noch eine verlorene Seele rettet. Die attische Grazie im Stile dieser Freytag'schen Dramen ist ebenso anzuerkennen, wie ihr einfaches und doch vortreffliches künstlerisches Gefüge.

Freytag's Lustspiel: „Die Journalisten" (1854) ist eine gelungene politische Humoreske, in welcher sich die meisten erheiternden Elemente der konstitutionellen Bewegung im engen Rahmen glücklich abspiegeln. Der Parteienkampf, die Wahlumtriebe, die drastischen Missionspredigten der Liberalen, die Eitelkeit des Reaktionärs, die ihn fast wider Willen mit in die verhaßte Bewegung hineinzieht, sei es auch nur, um sie zu bekämpfen: das alles giebt dem Dichter eine Fülle köstlicher Genrebilder an die Hand, aus denen sich die Heroen der Journalistik, vor allem der joviale Bolz, der gelungenste Narcissus des etwas selbstgefälligen Freytag'schen Humors, als der Mittelpunkt der verschiedenen Gruppen erheben. Auch hier spricht der einfache und natürliche Gang der Handlung ungemein an, indem wir ohne alle Gewaltmittel gefesselt und durch die durchgängig heitere Laune, die nirgends überflüssige Purzelbäume schlägt, in gleichmäßig warmer Stimmung gehalten werden.

Es war ein überraschender Sprung, den Freytag aus dem Leben unserer Gesellschaft, die er in den oben erwähnten Schauspielen und in seinem Roman: „Soll und Haben" geschildert, in das römische Altertum, aus der bürgerlichen Lebensprosa in das heroische Pathos der antiken Welt that. Der Dichter wählte in seinen „Die Fabier" (1859) einen Stoff aus der Römerzeit, der nicht nur historische Größe atmet, sondern geradezu einen massenhaften Heroismus darstellt. Der Schwung der großen Leidenschaft, das hin-

reißende Pathos des Tragöden steht aber mit Freytag's ganzer Natur in vollkommenem Gegensatze. Und doch erschien Freytag bis dahin als ein Dichter, der durch genaue Selbstkenntnis und maßvolle Würdigung seiner Befähigung, durch die wohlerwogene Wahl von Stoffen innerhalb der Grenzen seines Talentes hauptsächlich seine Erfolge davongetragen! Was würden die Engländer dazu gesagt haben, wenn Dickens plötzlich einen „Curius Dentatus“ oder „Cato von Utica“ geschrieben hätte? Gewiß wäre die Überraschung des „Athenäum“ und der „Edinburgh Review“ keine geringere gewesen, als die unsrige, einen Schriftsteller von verwandter Begabung plötzlich die Kontore mit dem römischen Forum vertauschen und von der Ohle an die Tiber eilen zu sehen, um statt „Veitel Itzig“ und seiner Leute die gens Fabia, die, wie jedem Schüler bekannt, gegen die Vejenter ausrückte und in massenhaftem Opfertode fiel, der Mitwelt abzuphotographieren. Und, in der That, so durchdacht Plan und Komposition, so sauber die Motivierung — es fehlt das großartige bewältigende Pathos, die erschütternde Macht des Ausdruckes und der Handlung. Was würde man zu dem geschicktesten Maler sagen, der eine geschichtliche Situation mit Aquarellfarben darzustellen suchte? Wenn man aber Freytag's „Fabier“ mit Shakespeare's „Cäsar“ oder „Coriolanus“ vergleicht: so kann man sie nur für ein höchst sauber gearbeitetes Aquarellbild erklären. Die geschickte Komposition und Gruppierung, die Einfachheit und Glaublichkeit im Fortgange der Handlung darf man bei diesen antiken Stoffen nicht zu hoch anschlagen, am wenigsten für das Ei des Columbus erklären; denn die Stoffe bringen diese Vorzüge mit sich, und es kommt für den Dichter nur darauf an, einen gegebenen Vorteil geschickt zu benutzen. Dennoch hat Freytag's Talent einen hervorragenden Zug, welcher für den fehlenden Schwung Ersatz

bietet. Es ist seine Naivetät, welche zur Darstellung eines einfach heroischen Zeitalters geeignet ist, ja selbst hin und wieder einen Anflug von Größe gewinnt, aber doch nicht vermag, sich auf der Höhe großer tragischer Konflikte zu erhalten. Für das Kostüm aber, für die Treue antiker Denk- und Empfindungsweise ist sie von unschätzbarem Wert: nach dieser Seite hin unterscheiden sich Freytag's „Fabier“ wesentlich von den pathetischen Römertragödien, welche die Sentimentalität ihrer eigenen Zeit den Helden und Heldinnen der alten unterschieben. Da wir aber von der Ansicht ausgehen, daß ein Dichter aus dem Geiste seiner Zeit heraus dichten muß, um die Nation und die Gegenwart zu ergreifen: so können wir in einer antiken Tragödie, und zwar um so mehr, je treuer sie in Sitte, Sprache und Kostüm ist, nur eine Studie erblicken, welche das Publikum der Gegenwart kalt lassen muß. Der Hauptheld der „Fabier“, der alte Konsul, trägt ein ganz speziell-römisch-patrizisches Geschlechts-Ehrgefühl zur Schau, welches wohl mit den Adelsbegriffen anderer Zeiten verwandt ist, sich aber doch ebenso von ihnen unterscheidet. Als die jüngeren Glieder seines Stammes den Tribunen Sicanus, der sie beleidigte, ermordet hatten: da führt er zur Sühne sein Geschlecht zum Opfertode gegen Veji. Diese Pointe der Tragödie ist echt römisch gedacht und empfunden; es ist ein imponierender Heroismus. Doch eine solche Denkart ergreift uns nicht unmittelbar, sondern erst durch eine gelehrte Vermittelung.

„Die Fabier“ sind ein realistisches Trauerspiel. Dazu macht sie nicht nur die Treue gegen Zeit und Kostüm, der gänzliche Mangel aller Anachronismen, sondern vorzüglich eine Ausdrucksweise, welche sich von allen allgemeinen Gesinnungen und Sentenzen freihält. Man vergleiche nicht nur Corneille, Voltaire, Addison, Collin mit Freytag, sondern auch Sophokles, Shakespeare und Schiller, um sich den

Unterschied klar zu machen. Die großen Dramatiker aller Zeiten sind reich an Sentenzen, und dieser allgemein gültige Gedankengehalt gehört mit zu ihrer Größe. Der Realismus sträubt sich gegen die rhetorische Phrase, versäumt aber darüber, an das allgemeine Denken und Empfinden zu appellieren. Was er an die Stelle setzt, ist übrigens nichts Besseres. Eine leere Deklamation über Tugend und Manneswürde ist gewiß nicht anziehend; aber eine trockene antiquarische Notiz ist es ebensowenig. Und an solchen Notizen fehlt es in den „Fabiern" nicht. Die Diktion ist durchweg klar, einfach, frei von Schwulst — doch es fehlt ihr der Guß und Schwung. Die Bilder sind einfachen Kulturzuständen angemessen, meistens aus dem Tierreiche genommen — doch eben deshalb monoton und ärmlich. Und gerade an den Stellen des Affektes und der Leidenschaft erscheinen die Wendungen der Helden am gesuchtesten und frostigsten.

So tüchtig auch die Zeichnung, so geschickt die Kontrastierung des Patriziers und Plebejers, so wohlüberlegt die Ökonomie des Ganzen und die dramatische Steigerung ist, welche nur im fünften Akt sich abschwächt: für die Tragödie fehlt dem Freytag'schen Talent Größe und Schwung; es vermag ihr Piedestal mit vortrefflichen genrebildlichen Basreliefs zu schmücken, aber nicht große Heldengestalten schwunghaft darauf hinzuzaubern.

Bei Gutzkow, Laube, Freytag, die sich, von der Journalistik herkommend, der Bühne zuwendeten, ist im Stile das vorherrschend, was wir das pointierte und journalistische Element nennen möchten. Es ist die künstlerisch ermäßigte Dichtweise der originellen Kraftdramatiker. Dagegen sind es besonders zwei andere Dramatiker, welche von der Lyrik herkommen und deren Werke mehr an die deklamatorische Jambentragödie erinnern, obschon sie das Pathetische ermäßigten und mit modernen Ideen befruchteten.

Diese Dramatiker sind Robert Prutz[1]) und Julius Mosen. Das erste Lustspiel von Prutz: „Nach Leiden Lust“ ist eine romantische Komödie, deren Idealität nur in einem hohlen phantastischen Wesen, in jener ironischen Gestaltlosigkeit besteht, welche wir von den Tieck'schen Lustspielen her noch in guter Erinnerung haben — bei einem so gesunden Dichter, wie Prutz, eine sonderbare Verirrung! Dagegen wählte er in seinen späteren Stücken, nach dem Vorbilde Schiller's, große historische Konflikte, die entweder wie in „Karl von Bourbon“, ganz objektiv gehalten waren, oder, wie in „Moritz von Sachsen“ und „Erich der Bauernkönig“, mit einer bestimmten Bedeutung für das politische Streben der Zeit erfüllt wurden. Ein korrekter, würdig gehaltener Jambenstil mit einer klaren, selten feurigen Rhetorik, Adel, Einfachheit und Würde in der Zeichnung der Charaktere, die nicht an innerlicher Gebrochenheit kranken, umfassende Kühnheit der Komposition, die größere Epochen in die Kreise des Dramas zieht, ohne in unnötige szenische Ausschweifungen zu verfallen, zeichnen diese Tragödien von Prutz aus, welche im ganzen und einzelnen das Gepräge eines künstlerisch gebildeten und gesunden Geistes tragen. Doch die Phantasie von Prutz besitzt nicht jene zauberische Fülle, jenen hinreißenden Reichtum an Bildern, Tönen und Gestalten, welcher den Charakteren und dem Stoffe selbst ein unauslöschliches Gepräge aufdrückt. Seine Solidität ist oft nüchtern, sein stets geschmackvoller Stil zu sehr am Spaliere gezogen. Den Metaphern, deren Richtigkeit nicht zu bezweifeln ist, fehlt es an Neuheit und Kühnheit. „Karl von Bourbon“ ist das unbedeutendste von den Dramen dieses Dichters, obgleich der dem Stücke zu Grunde liegende Konflikt zwischen Pflicht und Ehre wahrhaft tragisch ist;

---

[1]) „Dramatische Werke“ (4 Bde., 1847–49).

aber die Ausführung erhebt sich nirgends zu der großartigen Darstellungsweise Schiller's, welcher seine Gestalten nicht bloß vor die Phantasie zu zaubern, sondern auch ins Herz zu graben weiß. Das Bild dieses Vaterlandverräters aus verletzter Ehre tritt nicht mit jenen ergreifenden, dämonischen Zügen vor uns hin, daß wir den schneidenden Schmerz des Connetable im Innersten nachempfinden, daß seine Worte sich unauslöschlich einprägen, daß uns dies dichterische Gebilde ein unvergeßliches bleibt. Dennoch sind einzelne Züge des Charakters dramatisch wirksam, während die übrigen Charaktere, Franz, Diana und andere, zu allgemein und deklamatorisch gehalten sind. Auch setzt die Schlußkatastrophe, welche der Geschichte untreu wird, nichts Besseres an ihre Stelle. Daß Diana von Poitiers den Connetable auf dem Schlachtfelde vergiftet, ist ein unnötiger theatralischer Effekt, welcher den tragischen Gang der Geschichte selbst durch einen komödienhaften Seitenpas unterbricht. Weit trefflicher ist „Moritz von Sachsen", eine Tragödie in großem historischen Stile. Sie greift aus den großen Bewegungen der Reformationszeit einen hervorragenden Charakter heraus und führt ihn resolut durch eine umfassende, thatenreiche Geschichtsepoche hindurch, deren Haupteinschnitte allerdings durch die Thaten des Helden selbst markiert werden. Dieser aber, der in der Geschichte eine zweideutige Rolle spielt und der vom Dramatiker zu einem Helden der deutschen Freiheit umgedichtet wurde, ist für ihn keine so günstige Persönlichkeit, wie etwa „Wallenstein", bei dem die Einheit des Konfliktes von Anfang bis zu Ende der ganzen Tragödie hindurchgeht und der in diesem einen Konflikte zu Grunde geht. „Moritz von Sachsen" ist ein viel spröderer Stoff. Der Held tritt auf als ein begeisterter Anhänger des Kaisers, der ihm als Vertreter der deutschen nationalen Einheit und Macht erscheint. In dieser Be-

geisterung vollzieht er selbst die Acht gegen seine Glaubensgenossen, Freunde und Verwandten, Johann Friedrich von Sachsen und Philipp von Hessen. Als aber seine gerechten Bitten um Begnadigung kein Gehör bei dem Kaiser finden, als dieser im Streben nach fester begründeter Macht die Rechte der deutschen Fürsten und der deutschen Nation im finsteren Geiste des spanischen Absolutismus bedroht: da ergreift Moritz die Waffen für die deutsche Freiheit und gegen den Kaiser selbst und erkämpft den verwandten und verschwägerten Fürsten die Freiheit und den deutschen Protestanten den Vertrag von Passau. Dieser Konflikt in Moritz ist echt tragisch, wenn auch die Übergänge vom Dichter zu rasch und flüchtig skizziert sind. Es ist ein Konflikt, der auch für die Gegenwart nicht ohne Bedeutung ist: der Konflikt zwischen der deutschen Einheit und der deutschen Freiheit. Nun aber will es die Geschichte, deren Hauptdata für den Dramatiker unerbittlich feststehen, daß Moritz nicht in diesem Kampfe für die deutsche Freiheit untergeht, sondern als Bekämpfer seines wilden, beutegierigen Bundesgenossen, des Markgrafen Albrecht von Brandenburg, jener Persönlichkeit, die vom Dichter nur mit einigen dicken Strichen gezeichnet ist, aber die Ursache war, daß die Aufführung des Trauerspieles nach einem glänzenden Erfolge auf der Berliner Hofbühne verboten wurde. Diese neue Wendung des Hauptcharakters stört die Einheit der Tragödie, wenn auch die Züchtigung eines dem Landfrieden gefährlichen Bundesgenossen auf den patriotischen Charakter des Helden ein günstiges Licht wirft. Der Ausgang ist für die Kollision der vier ersten Akte ein rein zufälliger, gerechtfertigt allerdings durch die Lizenzen der historischen Tragödie, welche sich nicht in den strengen, architektonischen Grundriß der tragischen Einheit willig fügt, aber doppelt bedauerlich, weil mit Ausnahme des Schlusses der historische Stoff sich

tragisch gliedert und zusammenschließt. Die Sprache hat Adel und künstlerische Haltung; sie ist aber oft nicht konkret genug, indem sie auf bestimmte historische Zustände ganz allgemeine Betrachtungen gründet, die zu sehr den Eindruck einer äußerlich angehefteten Tendenz machen. Wenn Karl V. die Freiheit anredet:

„O Freiheit, Freiheit, lockende Sirene,
Die du die Herzen meines Volks verführst,
Wer bist du denn, die du mit Schmeichelworten
Den liebsten Freund von meiner Brust mir stiehlst?
Was ich gebaut, du stürzest es in Trümmer,
Was ich gesä't, dein Feuer frißt es auf —
Komm, zeige dich! Ich fühle ein Gelüste,
Dein vielbesungnes Angesicht zu sehn!
Ist solch ein Ding, wie du — komm, tritt herein!
Ich bin ein Greis, mein Haupt wird kahl, ich wanke
Dem Grabe zu — tritt her! Ich wage dennoch
Mit dir den letzten ungeheuren Kampf
Um den alleinigen Besitz der Welt —"

so hat man das Gefühl, daß diese Betrachtung nicht aus der bestimmten Situation herausgewachsen, sondern gewaltsam in sie hineingetragen ist. Wir möchten solche Stellen poetische Aneurysmen nennen, krankhafte Erweiterungen des Herzens einer Dichtung. In Schiller's „Carlos" verhält sich die Sache darum anders, weil die Gestalt des Marquis Posa von Hause aus den geschichtlichen Bedingungen entnommen ist.

Einheitsvoller ist die dritte historische Tragödie von Prutz: „Erich der Bauernkönig", welche die finstere Gewalt des tyrannischen Nordlandsfürsten in eine ideelle Beleuchtung rückt. Der König Erich erscheint von Hause aus als ein Volksmann, den seine Begeisterung für das Wohl des Bauernstandes, für die Beglückung des Volkes, welcher die Interessen der Aristokratie und der eigenen, anders denkenden Brüder gegenübertreten, zu immer wilderen

Thaten fortreißt. Der Fürst wird zum Despoten, der Despot zum Verbrecher, um so mit gewaltthätiger Hast den Samen der Freiheit auszustreuen. Aber das Volk ist nicht reif für die Freiheit und lohnt mit Undank seinem blutigen Beglücker. Die Freiheit gedeiht nicht in Sünde, sondern nur durch die edle Pflege reiner Hände: das ist der Grundgedanke des Stückes, welcher über der im Wahnsinne zusammenbrechenden Schreckensgestalt des tyrannischen Fürsten schwebt. Man hat dem Stücke eine kommunistische Tendenz zum Vorwurfe gemacht — gewiß mit Unrecht, denn seine Tendenz ist eher gegen die Revolution gerichtet, mag sie von oben oder unten kommen.

Der talentvolle Dichter des „Ahasver", Julius Mosen[1]), ein Poet des Gedankens, hat sich ebenfalls der historischen Tragödie zugewendet und dabei jene großartige weltgeschichtliche Auffassung bewiesen, die schon den Ahasver auszeichnet. Mosen legt seinen historischen Tragödien nicht, wie Prutz, moderne Ideen unter, die in der Gegenwart zünden; er sucht nur bestimmte Höhepunkte der geschichtlichen Entwickelung in ihrer innersten Bedeutung zu erfassen. Den Fragen und Interessen der Gegenwart gegenüber bleibt er objektiv; er will nur in poetischer Form das Verständnis der Geschichte erschließen, im Gegensatze zu Goethe und Schiller, welche „ihre tragischen Helden von der Weltgeschichte losgebunden und zum Träger ihrer individuellen idealen Gedanken gemacht haben." Leider steht bei ihm die Macht dramatischer Gestaltung tief unter seinen geistigen und künstlerischen Intentionen, wenn auch seine Diktion oft einen reichen lyrischen Schwung und echte dichterische Begabung atmet. Er bleibt durchweg abstrakt in seinen Dramen, und wo er ihnen ein konkretes, lebendiges Kolorit

[1]) „Theater" (1842), „Sämtliche Werke", herausgegeben von dem Sohne des Dichters, Reinhold Mosen (6 Bde., 1880—81).

zu geben sucht, verfällt er leicht in leblose Äußerlichkeit. Das Schöpfungswort, das Menschen von Fleisch und Blut ins Leben ruft, steht ihm nur selten zu Gebote. Seinen Charakteren fehlt, wenn man sie ihres idealen Pathos entkleidet, die individuelle Bestimmtheit. Diese erlöschende Bedeutung des Individuellen in den Dramen Mosen's hängt mit der vorwiegenden Auffassung der Geschichte als eines Prozesses zusammen, welche die einzelnen Gestalten nur zu Karyatiden der geschichtlichen Idee macht. Diese Auffassung ist für den Dramatiker nicht günstig, der von der konkreten Gestalt ausgehen muß, wenn er für sie erwärmen will. Dies ist auch der Grund, warum die Mosen'schen Stücke trotz ihrer wahrhaft poetischen Haltung auf der deutschen Bühne nicht Fuß fassen konnten. Indes verdienen Dramen, wie „die Bräute von Florenz", die so reich an dichterischen Schönheiten, an blendender südlicher Farbenpracht und an lyrischen Kontrasten der Charaktere sind, wenn sich auch die weltgeschichtliche Idee, die dem Verfasser vorschwebte, nur matt und gebrochen in dem Medium einer Handlung spiegelt, die sich ganz auf dem Gebiete der Herzensleidenschaft bewegt, oder wie „der Sohn des Fürsten", in welchem derselbe Stoff behandelt ist, wie in Laube's „Prinz Friedrich", mit geringerer Schärfe der Charakteristik, mit geringerer Vollkommenheit dramatischer Technik, aber mit mehr geistigem und dichterischem Schwunge, indem Katte hier als eine Art von Posa erscheint und dadurch das Stück in die Sphäre der Tragödie erhoben wird — diese Dramen verdienten, meinen wir, mehr, als die Effektstücke der Bühnenroturiers, von den großen Theatern zur Aufführung gebracht zu werden, schon um einen Stamm wahrhaft poetischer Repertoirestücke zu bilden, welcher den äußerlichen Effektdramen das Gegengewicht halten kann. Freilich entspricht weder „Kaiser Otto III." noch „Heinrich der

Finkler", König der Deutschen, in der Ausführung den Intentionen des Dichters, indem „die Ouverture für das zweite christliche Jahrtausend" mit allzu dünnen Tönen und in einer monotonen Weise austönt. In „Cola Rienzi, der letzte Volkstribun der Römer", in welchem Stücke der Dichter die revolutionäre Verwirklichung des altrömischen Staatsideals als modernen Staat darstellen will, ist wohl größerer Schwung, aber mehr in rhetorischer, als dramatischer Äußerung. Den Volksszenen fehlt die humoristische Lebendigkeit, das heitere, genrebildliche Spiel kleiner und kecker Charakterkontraste, die realistische Beleuchtung der Zeit. Mosen's „Johann von Österreich" und sein Trauerspiel „Herzog Bernhard von Weimar" (1855) lassen, obwohl der letzte Stoff ein echt nationales Interesse hat, doch die Energie eines dramatischen Gestaltungsvermögens vermissen, das seine Intentionen unmittelbar in lebendige Bilder verwandelt.

Ein anderer Dramatiker, Salomon Mosenthal, ist aus der österreichischen Dichterschule hervorgegangen, obschon er ein Norddeutscher und am 14. Januar 1821 zu Kassel geboren ist. Er kam, nachdem er in Karlsruhe auf der polytechnischen Schule studiert, als Erzieher zu einem Bankier nach Wien; er wurde 1851 Archivar im österreichischen Unterrichts- und Staatsministerium, 1871 in den Adelstand erhoben und starb am 17. Februar 1877 in Wien. Er ging bei Halm und Grillparzer in die Schule, wenn er auch einen norddeutschen realistischen Tick hatte; die Wiener Hofburg hob seine meisten dramatischen Kindlein über die Taufe. Nach seinem ersten dramatischen Versuche: „Die Sklavin" (1847), der spurlos verhallte, hat er durch sein Drama „Deborah" (1850) Aufsehen erregt. Auch bei ihm ist das lyrische Element vorherrschend, die orientalische Pracht der Sprache, die bisweilen an Lord Byron's „hebräische

Melodien" erinnert, die gewandte Malerei der Kontraste. Das Tableau ist in dem Drama überwiegend; die dramatische Motivierung und Charakterzeichnung scheint fast ein unvermeidliches Übel zu sein und wird nur beiläufig behandelt. Das Tableau zeigt entweder eine bewegungslose Situation und Gruppe oder die selbständige mitspielende Landschaft, die Kulisse als persona dramatis, oder genrehafte Charaktere, die allerdings fein und sauber individualisiert, aber trotz aller malerischen Kontraste der Physiognomien nicht dramatisch verwertet sind. Dies gilt von allen Volksszenen in „Deborah", „Cäcilie von Albano", „Bürger und Molly". So spielt der Zufall in „Deborah" und „Cäcilie" eine ungeeignete Rolle, indem die dramatische Katastrophe auf ihn gebaut ist. „Deborah" besonders ist ein durch malerische und dichterische Beleuchtungseffekte wirkendes Drama, welches zu diesen Mitteln greift, weil die Heldin nicht um ihrer selbst willen da ist, sondern als allegorische Figur das Judentum repräsentiert. Dies Judentum erscheint als edel, verbannt und verkannt, geächtet und verfolgt, der Nacht und Finsternis verfallen, seufzend unter der alten Tradition des Grolles und Hasses, umherirrend beim Scheine der Levana unter Kreuzen, unter Gräbern. Dagegen zeigt sich das christliche Glück in heiterem Sonnenscheine und festlichem Schmucke. Und wenn die Heldin im letzten Akte, nachdem sie einer Bendemann'schen Gruppe präsidiert hat, das häusliche Glück des untreuen Geliebten wie ein unheimliches Gespenst belauscht und dann wehmütig in der Abendbeleuchtung verschwindet, so macht dies alles wohl einen poetischen Eindruck, und die Idee, welche den Dichter beseelte, schimmert durch alle diese wechselnden Transparente hindurch; aber wir täuschen uns keinen Augenblick darüber, daß dieser Eindruck kein dramatischer ist, und daß wir es hier nicht mit einem von der Idee durchdrungenen

künstlerischen Organismus zu thun haben, sondern nur durch ein Atelier mit geschickt aufgestellten Bildern wandern. Ist es doch nur eine bedauerliche Charakterschwäche des Helden Joseph, durch die es dem Zufalle möglich gemacht wird, dem Drama über den zweiten Akt hinwegzuhelfen! In der „Deborah“ ist ein poetischer Hauch, ein glühender, farbenprächtiger Schwung der Diktion; in der „Cäcilie von Albano“ (1851) dagegen hat der Dichter die poetischen Segel sehr zusammengerefft, und die Sprache macht den Eindruck einer nicht ganz gelungenen Nachahmung von Raupach. Der Grundfehler dieser Tragödie besteht darin, daß das Historische, das für diesen Stoff einer besonders gearteten Leidenschaft nur Kolorit und Hintergrund hergeben kann, zu selbständig hervortritt, ohne ein tieferes Interesse einzuflößen. Das Historische hat als Gemälde und als Genrebild eine viel zu weitläufige Ausführung erhalten; es fehlt die Konzentration der Entwickelung. Uns interessiert nicht der Kampf zwischen Welf und Staufen; uns fesselt nur das Schicksal dieser modernen Herzensheroine und ihrer vampyrartigen Leidenschaft, welche den ganzen Mann mit allen seinen Interessen absorbieren will. Doch auch diese Entwickelung ist novellistisch, ohne dramatischen Nerv. Weder die Trennung, noch das Wiedersehen ergreift das Gemüt. Cäcilie kommt, wie ein elegischer Schatten, um zu sterben; und diese Szene, der eigentliche Inhalt des letzten Aktes, ist romanhaft von Kriegs- und Staatsaktionen eingerahmt, welche die Teilnahme vom Kerne der dramatischen Handlung ablenken. „Bürger und Molly“, eine nach Otto Müller's Romane gearbeitete Litteraturkomödie, krankt am Charakter des HauptFhelden, der noch mehr, als Joseph in der „Deborah“, den Eindruck sittlicher Schwäche und Haltlosigkeit macht, welche als ein Monopol des Talentes sogar Anerkennung verlangt. Dieser Bürger ist

nicht der frische Poet der volkstümlichen Lieder und Balladen, in denen wohl eine cynische, niemals aber eine sentimentale Ader vorherrscht; er ist sentimental, blasiert, unklar in seinen Neigungen, ein trostloser Repräsentant des Weltschmerzes und des poetischen Kainsstempels, unfähig, unsere Sympathien zu erwecken. Wen soll diese Poetenmisère erheben oder rühren? Wenn wir einmal durchaus Dichter und Litteraten auf der Bühne sehen sollen, so dürfen es weder Silhouetten von Kotzebue's armem Poeten, noch Helden einer Ausnahmemoral sein, welche die gesunde Empfindung verletzt. Die Komposition des Stückes ist überdies locker und novellistisch; die Beleuchtung spielt wieder, wie in der „Deborah“, eine große Rolle. Zu loben sind nur einige Genrebilder und die beiden wirksam kontrastierten Frauencharaktere. Mehr dramatischen Zusammenhalt, als diese Stücke, hat Mosenthal's dorfgeschichtliches Schauspiel: „der Sonnenwendhof“ (1857), das von einem unleugbaren Fortschritte in der dramatischen Komposition zeugt. Freilich sind derb-bäuerliche Verhältnisse mit einer arkadischen Idealität übermalt, auch ist die Bekämpfung des Kommunismus zu doktrinär gehalten; aber die Gruppierung der Charaktere und der Fortgang der Handlung sind weit gelungener, als in Mosenthal's früheren Dramen. Dagegen ist die dramatische Phantasie: „das gefangene Bild“ (1858) eine vollkommen widersinnige Malerlegende, eine Art von phantastisch beleuchtetem Künstlerdrama, in welchem szenische Überraschungen seltsamster Art und eine in bläulicher Beleuchtung spielende Lyrik uns fesseln sollen, während geradezu das Wunder als dramatisches Motiv benutzt wird.

Die drei Richtungen, welche Mosenthal in diesen Dramen eingeschlagen hat, diejenige des Dorfschauspiels, der Raupach'schen Tragödie und der Litteraturkomödie, hat Mosenthal auch in seinen späteren Stücken gepflegt. An

den „Sonnenwendhof“ schließt sich „Der Schulz von Altenbüren“ (1868) an. Hier ist in die bäuerliche Sphäre der Konflikt zwischen alter und neuer Zeit, zwischen der patriarchalischen Anhänglichkeit an dem Bestehenden und dem thatkräftigen Eifer der Reform verlegt. Doch die Gegensätze zwischen dem westfälischen Bauern, der aus Immermann's „Münchhausen“ mit dem Schwerte Karls des Großen entsprungen zu sein scheint, und dem aus Amerika heimkehrenden Weltbürger sind wohl zu grell auf die Spitze gestellt, die Lösung des gewaltsamen Konflikts nicht psychologisch einleuchtend genug, wie auf der andern Seite durch ganz äußerliche Vorgänge z. B. eine Abstimmung des westfälischen Provinziallandtags herbeigeführt. Beide Dorfstücke machten indes die Runde über die deutschen Bühnen; solche Bauern von altem Schrot und Korn sind Lieblingsrollen unserer ersten Väter, und in einer Zeit, in welcher der Realismus auf der ganzen Linie triumphiert, fühlt das Publikum ein sicheres Behagen, wenn es sich in einem Kreise bewegt, dem seit den Zeiten Theokrit's auf dem Gebiete der Kunst der Reiz unbefangenster Naturwahrheit eigen ist.

An die „Cäcilie von Albano“ schließen sich Dramen von tragischem Aufschwung und deklamatorischer Haltung, die an die besseren Stücke von Raupach erinnern, da sie eine gewisse Kulissenromantik nicht verleugnen: „Pietra“ (1865), „Isabella Orsini“ (1870), „Maryna“ (1871) und „Parisina“ (1875). Der Stoff der „Pietra“ ist der Zeit der Parteikämpfe der Welfen und Ghibellinen in Italien entnommen, der Zeit des wilden Ezzelin. Manfred und Pietra sind Romeo und Julie, die liebenden Kinder feindlich gesinnter Väter und Geschlechter; Pietra errettet Manfred aus der Gefangenschaft, indem sie ihm den Schlüssel zu einem geheimen, aus dem Schlosse führenden Gange übergiebt. Dieser

Schlüssel wird dem Geretteten, der zu seinen Genossen zurückkehrt, von diesen geraubt und sie versuchen, das Schloß zu überfallen durch den geheimen Gang. Pietra erfährt die Kunde, und überzeugt von Manfred's Verrat, verwandelt sich die Liebende in eine Rachefurie und befeuert den Grimm eines von Eifersucht entbrannten Vetters gegen den Verräter. Manfred fällt durch ihn, seine Unschuld beteuernd, und Pietra giebt sich den Tod an seiner Leiche. Jenes Lieblingsthema dramatischer Kunst, die zwischen Liebe und Haß, Hingebung und Rache schwankende Leidenschaft der Frauen, ist hier wiederum in ziemlich straffer Fassung behandelt auf einem grell beleuchteten Hintergrunde, nicht ohne die Kraft markiger Darstellung, welche der Wildheit erbitterter Parteikämpfe gerecht wird. Pietra erweist sich als eine willkommene Rolle für feurige Tragödinnen. Bedenklich erscheint es nur, daß ein Irrtum, ein Mißverständnis, das noch dazu mit einem so gewöhnlichen Theaterrequisit wie der Schlüssel des geheimen Ganges zusammenhängt, Veranlassung giebt zu so tragischer Wendung im Charakter der Heldin und zur unheilvollen Katastrophe.

„Isabella Orsini“ ist eine Eifersuchtstragödie, aber Isabella wird von ihrem Gatten ermordet, ohne daß dieser von dem wirklich begangenen Ehebruch überzeugt wäre; er straft sie nur für den geistigen Ehebruch. Und Troilo, der Geliebte, ersticht sich selbst an ihrer Leiche, statt den Mörder zu erstechen. So fehlt dem tragischen Schluß die überzeugende Motivierung, die Größe der Leidenschaft. Herbeigeführt wird die Katastrophe durch jene schöne, venetianische Buhlerin Bianca Capello, welche einst Troilo geliebt hatte. Scharfgezeichnet ist der Charakter des toskanischen Großherzogs; der zweite und dritte Akt enthalten dramatische Szenen, nur daß der Kulisseneffekt sich oft zu sehr hervordrängt.

„Maryna“ ist ein Nachtrag zu allen Demetrius-Tragödien und spielt in einer durch Schiller und seine Fortsetzer bekannt gewordenen Epoche, welche sonst als die Epoche einer wüsten Zeit und eines rohen Volkes kaum unsere Sympathien gewinnen würde. Schiller hatte den rechten Takt, alles Genrebildliche zu vermeiden, was uns auf diesen scharfen Gegensatz der Zeiten hinweist; er suchte nur die idealen Motive des Stoffs auszubeuten. Hebbel, Bodenstedt und andere Demetrius-Dichter hoben aber mit Vorliebe das „Genrebildliche“, den „Kulturboden“ hervor, auf welchem damals sehr wüstes Unkraut aufschoß, und erreichten damit nur, daß sie den Stoff für unsere moderne Bildung möglichst abschreckend machten. Auch Mosenthal, der in der „Deborah“, im „Sonnenwendhof“ und anderen Stücken sich als ein sehr tüchtiger Genremaler bewährt hat, widerstand der Versuchung nicht, recht viel Sittenschilderndes, recht viele groß- und kleinrussische Kulturbilder in die Handlung zu verweben, welche sie wohl theatralisch beleben, aber ihren dramatischen Nerv nicht kräftigen konnten. Diese Wirtshäuser in den Steppen, diese Leibeigenen, Fleischhauer, Zigeuner und Zigeunermädchen sind eine bunte, realistische Staffage; der falsche Dimitri, der in ihrer Mitte als Vagabund vom reinsten Wasser auftritt, erhält dadurch zwar eine, an und für sich recht drastische Charakterfärbung, welche aber die einleuchtende Verständlichkeit der jedenfalls mißlichen dramatischen Verwickelung erschwert. Überdies wollte Mosenthal zu viel motivieren; die Hingabe der Heldin an einen offenbaren Betrüger, der noch dazu als gemeiner Vagabund und mit verstümmeltem Körper erscheint, wird in der alten Chronik durch die Sehnsucht nach Freiheit und den Haß gegen den Tyrannen ausreichend motiviert; Mosenthal brachte noch ein Motiv, die gekränkte Liebe, mit hinzu. Um dies in Anwendung zu bringen, bedurfte es aber jener

„Mißverständnisse", die schon in seiner „Deborah" eine fragwürdige Rolle spielen.

Der Konflikt dieses Trauerspiels hat keine tragische Größe, sondern etwas Peinliches; ein großgesinntes Weib, das sich einer widerwärtigen Persönlichkeit hingiebt, ohne daß in der andern Wagschale Gewichte moralischer Nötigung liegen, wird höchstens unser Bedauern gewinnen können, um so mehr, wenn eine Täuschung, ein Irrtum die Ursache solchen Mißgeschicks ist. Hierin liegt die Achilleusferse des Stücks, welches sich sonst durch markige, kecke Charakterzeichnung, durch schwunghaften Ausdruck der Leidenschaft und durch eine theatralisch wirksame Gipfelung der Handlung bei den Aktschlüssen auszeichnet. Nur der letzte Akt, welchen der Dichter nach der ersten Aufführung umarbeitete, erhebt sich nicht über die Bedeutung eines Nachspiels. und der Brand des Zeltes erinnert etwas an die illuminierten Wirtshausgärten, in denen die Berliner Possen bei bengalischer Beleuchtung in wirksamer Weise abzuschließen pflegen.

Der Stoff des Dramas „Parisina" ist aus Byron's gleichnamiger Dichtung bekannt, deren stimmungsvoller Reiz in einem größeren Drama nicht festgehalten werden kann: hier müssen dafür stärkere Motive eintreten. Das Drama Mosenthal's macht indes zu sehr den Eindruck einer Variante auf frühere Stücke, ja selbst auf die „Isabella Orsini". Dieselbe stürmische Szene wiederholt sich in „Parisina", wie anders auch die Motivierung sein mag. Ugo liebt Parisina, die Gemahlin Nikolos, des Herzogs von Ferrara, dessen natürlicher Sohn er ist; er hat sie vor der Verheiratung mit dem Herzog in Rimini kennen gelernt. Der Neffe des Herzogs, Booso, ein hinkender Teufel, schürt anfangs die Glut, um nachher die Liebenden zu verraten. Zur Herbeiführung der Katastrophe bedarf es noch einer Verkleidung des Herzogs, der, dem Fra Gerolamo in der Figur ähnlich,

in der gleichen Karmelitertracht erscheint. Abweichend von der Geschichte läßt Mosenthal im Drama nur Ugo hinrichten, Parisina in höchster Erregung sterben, als ihr der Vorgang jener Hinrichtung von Booso's Gattin erzählt wird. Die Diktion ist schwunghaft, die Schlußszenen des dritten und vierten Aktes sind von hinreißender Leidenschaft, dagegen hebt sich das Dämonische in Booso und die Charakterstärke des Herzogs nicht mit dramatischer Originalität hervor.

In der „Lambertine von Mericourt" (1873) versuchte sich Mosenthal an einem Stoff aus der Geschichte der französischen Revolution, doch die wilde Johanna d'Arc derselben hatte bei Mosenthal nicht das Feuer, das in den Adern der jüdischen Deborah glüht, und durch die Unterscheidung zwischen der Théroigne und Lambertine kam etwas Verkünsteltes in die Handlung.

Mosenthal's dritter Richtung, der Litteraturkomödie, gehören „die deutschen Komödianten" (1863) an, deren Held der Theolog Ludovici ist, der sich der Bühne widmet, aber an den damaligen Theaterverhältnissen zu Grunde geht. Auch die Neuberin spielt eine nicht unwichtige Rolle in dem Stück und der Genius Shakespeare's erscheint als die Hoffnung der Zukunft und soll die Versöhnung bringen. Der erste Akt des Stücks enthält eine sehr frische und lebendige Exposition; die späteren verzetteln sich ins Anekdotische und Genrebildliche, und die Handlung verläuft mehr traurig als tragisch.

Auch in einem Drama nach dem Muster der Stücke des jüngeren Dumas hat sich Mosenthal versucht; seine deutsche Kameliendame „Madeleine Morel" (1873) war auf französischem Boden gewachsen und verleugnete, so geistreich der Dialog und so keck die Gestalt der handwerksmäßigen Buhlerin neben diejenige der Heldin hingestellt ist, doch nicht den Charakter der Nachdichtung und das Gepräge undeutscher

Sitte. „Die Sirene“ (1875), ein Lustspiel im Bauernfeld'schen Stil, hat ebenfalls einen lebhaften und eleganten Dialog, doch ist das Stück mehr novellistisch in seinem Stoff und nicht packend genug in seinen Situationen, um einen über den Theaterabend hinausdauernden Eindruck hervorzurufen. Die lachlustige Heldin ist zwar ein munteres Mädchen, aber ihre andern Eigenschaften flößen kein tieferes Interesse ein und ihr Mangel an Ordnungsliebe macht sie zur Ehefrau ebenso ungeeignet wie zur Erzieherin.

Jedenfalls gehörte Mosenthal zu unsern beliebtesten Dramatikern; er hatte sich der Bühne mit Energie bemächtigt und ist ihr mit Ausdauer treugeblieben. Doch wenn wir seine Wirksamkeit im Zusammenhange übersehen, vermissen wir bei ihm eine schärfer markierte geistige Physiognomie.[1])

Der Lyriker Alfred Meißner ließ zuerst ein biblisches Drama: „Das Weib des Urias“ (1851) erscheinen, dessen Heldin Bathseba, die Geliebte des Königs David ist. Der bedenkliche Stoff schloß dies Drama von der Bühne aus. Im Gegensatze gegen die sentimentale und pathetische Liebe, die in den deutschen Theaterjamben gang und gebe ist, wurde hier, ähnlich wie in den Hebbel'schen Dramen, die tragische Krisis der Liebe durch ihre physiologische Krisis herbeigeführt. Während sich der Gatte der Bathseba, Urias, im Felde befindet, hat sich Bathseba der Liebe Davids hingegeben; das Stück beginnt mit einer Eröffnung, mit der die Claurenschen Novellen zu schließen pflegen: Bathseba fühlt sich Mutter. David erschrickt über die unwillkommene Enthüllung des Ehebruchs und sinnt auf Mittel, ihr zu begegnen. Urias wird plötzlich an den Hof zurückgerufen und festlich bewirtet, um — eine eheliche Gastrolle bei Bathseba zu

[1]) Vergl. Mosenthal's „Gesammelte Werke“ (6 Bde., 1877). Der Herausgeber, Joseph Weilen, erkennt die litterarischen Verdienste des verstorbenen Freundes mit Wärme an.

geben und den Sprößling des Ehebruchs durch eine loyale Liebesnacht zu legitimieren. Doch Urias will seine kriegerische Laufbahn nicht einmal durch Hymens erlaubte Genüsse unterbrechen; er besucht sein Weib nicht und schläft, wie im Feldlager, vor den Thüren des königlichen Palastes, um seinen Herrn zu bewachen. Dies Übermaß von Pflichtgefühl und dieser Mangel an ehelicher Liebe hat überaus traurige Folgen. Denn da David nicht in so sanfter Weise auf das martialische Herz dieses Mannes zu wirken vermochte, so bleibt ihm nichts übrig, als ihn hinterlistig aus dem Wege zu räumen. Urias fällt, und zwar nicht von Feindeshand, auf dem Schlachtfelde. Bathseba wird rascher, als die Königin im „Hamlet", die Gemahlin Davids. Doch der Mord kommt zu tage; der König demütigt sich vor dem Priester; die Ehebrecherin Bathseba wird vom priesterlichen Gerichte zur Steinigung verurteilt und ersticht sich selbst, und über David bricht die Nemesis nicht bloß in dieser Demütigung vor dem Vertreter der Theokratie, sondern auch im Kampfe gegen den eigenen Sohn Absalon herein:

„Doch nun entgegen meinem wilden Sohn,
Der einen Büßer hier zu treffen glaubt
Und schaudernd seinen Richter finden wird."

Die Komposition dieser Tragödie greift künstlerisch in einander; die Charakteristik erhebt sich über die allgemeine verwaschene Art und Weise der Jambentragik. Besonders sind der Oberfeldherr Joab und der bucklige Mephiboseth mit wenigen scharfen Zügen glücklich hervorgehoben. Die Sprache ist frei von jeder Überladung, korrekt und gemessen, aber indem sie das Lyrische allzu ängstlich vermeidet, in den Augenblicken der Leidenschaft ohne mächtigen Schwung. Der Grundfehler des Stückes liegt wohl darin, daß der Dichter seine Heldin fortwährend sehr edel zu schildern sucht, ohne bei uns Sympathie für sie erwecken zu können.

Denn ihre Liebe zu dem alten Könige, ihre Untreue gegen einen tapferen, kräftigen, braven Gemahl ist durch die verwirrende Glorie der Majestät nur schwach motiviert. Wir können durch die Reaktion des edlen, sittlichen Gefühls in dieser ehebrecherischen Mätresse nicht zu ihren gunsten bestochen werden. Überdies wird man zu deutlich auf das körperlich Pathologische der Heldin hingewiesen, um nicht auch hierin Konsequenz zu verlangen. Die Schwangerschaft ist ein weiblicher Ausnahmezustand, der stets besondere psychologische Symptome mit sich führt; die Heldin ist daher nicht vollkommen zurechnungsfähig; man kann wenigstens ihrer Exaltation eine rein körperliche Grundlage unterschieben. Dies ist in der Tragödie immer störend. Auch erinnert die Art und Weise, wie sich der Posthumus zur rechten Zeit empfiehlt, zu sehr an einen Vortrag in einer geburtshilflichen Klinik; und wenn auch nichts Menschliches der Natur widerstrebt, so doch manches der Kunst.

Das zweite Trauerspiel Meißner's: „Reginald Armstrong oder die Welt des Geldes“ (1853), erinnert nicht nur vielfach an Clavigo, indem besonders der Carlos nicht zu verkennen ist, sondern ist auch zu sehr dramatisch skizziert, nur mit Naturlauten der Empfindung und der Leidenschaft ausgestattet. Das Skizzenhafte bleibt aber ein für allemal im Drama ein Fehler. Es ist die Klippe von Meißner's Talent, die er auch in seinem letzten Trauerspiele: „Der Prätendent von York“ (1857) nicht umschifft hat. Der Stoff dieser Tragödie ist von dem altbritischen Dramatiker John Forde bearbeitet und von Schiller in seinem Warbeck-Fragment benutzt worden. Meißner hat diesen Warbeck eher nach dem Plan des „Demetrius“ ausgeführt, indem er seinen Helden nicht gleich von Anfang an zu einem absichtlichen Betrüger macht, sondern in der Enthüllung des unfreiwilligen Betrugs auch für ihn selbst die Peripetie

herbeiführt. Gegen den Gang der Handlung und die Komposition des Stückes läßt sich wenig einwenden, doch ist die Ausführung bei aller Glätte und Geschmeidigkeit matt und ohne Tiefe. Nicht als ob es diesem Talente an Pracht der Farben und lyrischem Zauber fehlte — das hat er im „Ziska" und den „Gedichten" zur Genüge bewiesen — aber die Einsicht in die Unzulänglichkeit des Lyrischen im Drama treibt ihn an, den hierin glänzenden Reichtum seiner Begabung gleichsam zu ignorieren; er will nur durch dramatische Mittel und Hebel wirken; aber er kann jenen Ausfall nicht ersetzen; und so kommt eine gewisse Nüchternheit und Farblosigkeit in seine Dramen, die störender wirkt, als ein Übermaß der lyrischen Fülle, das ja bei Shakespeare und Schiller glänzende Antezedentien findet.

Ein Autor von großer Bühnenroutine, von unleugbarem Sinn für schlagende Boulevards-Effekte und von lebendigem Hang zu philosophischen Auffassungen und Betrachtungen ist Emil Brachvogel. Er wurde am 29. April 1824 in Breslau geboren, versuchte sich als Graveur und Schauspieler, widmete sich dann der Litteratur, nachdem er durch den Besuch von Vorlesungen an der Breslauer Universität die Lücken seiner Bildung ergänzt hatte. 1847 ließ er sich in Berlin nieder und wurde 1853 Sekretär am Kroll'schen Theater. In dieser Zeit schrieb er den „Narciß", und der Erfolg desselben setzte ihn in den Stand, sich ganz seiner litterarischen Thätigkeit hinzugeben, nachdem sein Direktor am Kroll'schen Theater falliert hatte. Er lebte teils in Berlin, teils in Naumburg und Görlitz, und starb in der Reichshauptstadt am 27. November 1878. Er hat mit seinem Trauerspiel „Narciß" einen der unbestrittensten Bühnenerfolge der Neuzeit davongetragen, während sich seine späteren Dramen in Bezug auf den Erfolg in absteigender Linie bewegen. Brachvogel gehört in den wesentlichen Grundzügen

seiner Dramatik dem originellen Kraftdrama an; aber der ungewöhnliche Instinkt für die Wirksamkeit der Bühne, der ihn auszeichnet und der ihm so große theatralische Erfolge sicherte, hebt ihn aus einer Gruppe von Dramatikern heraus, welche im ganzen der Bühne der Gegenwart fremd gegenübersteht.

Brachvogel's Hauptdrama „Narciß" (1857) hat vor den Alexandreen, Klytemnestren, Sophonisben der antik frisierten deutschen Melpomene, wie vor den überfeinen Lustspiel-Diableries der deutschen Duodez-Scribes einen großen Vorzug voraus: es ist interessant und hat einen echt deutschen Kern, mag auch die französische Schule des grellen Kontrastes und Bühneneffektes nicht ohne Einfluß auf den Dichter gewesen sein. Dies prägt sich auch im Stil aus, welcher das, was ihm an Geschmack und Korrektheit fehlt, durch eine Mischung glühender Extase, philosophischer Schulausdrücke und dramatisch schlagkräftiger Wendungen ersetzt. Obschon uns der Held des Stückes das zerrüttete, der Revolution entgegengehende Frankreich symbolisiert, obschon wir uns gleich im ersten Akt in der Gesellschaft der berühmtesten Encyklopädisten befinden und der eigentliche Faden der Handlung an einer Hofintrige verläuft, wie sie anscheinend nur an dem seinem Untergange entgegen gehenden Hofe der Bourbons gespielt werden konnte, sind alle Helden und Heldinnen des Stückes von einem so spezifisch deutschen Charakter, daß die zahlreichen cynischen Brocken des Dialogs in einer Grundsuppe von Sentimentalität herumschwimmen, daß die Intrigen des Stückes selbst nur aus der Berechnung eines Effekts auf das Gemüt hervorgehen, und daß man nicht weiß, wer sentimentaler ist, der Philosoph in Lumpen oder die Buhlerin auf dem Throne: beides verirrte schöne Seelen.

Die Fabel des Stückes hat die unhistorische Voraussetzung, daß die weltberüchtigte Mätresse des Königs

Ludwig XV., die Pompadour, vor ihrer geschichtlich begründeten Ehe mit dem Marquis d'Etiol schon einmal an einen armen Philosophen, den Helden des Stückes, verheiratet war, diesem aber entlaufen und von ihm nie wiedergesehen worden ist. Narciß Rameau weiß nicht, was aus seiner jungen Frau geworden, und ahnt am wenigsten, daß sie jene Pompadour ist, die er als Philosoph und Mann des Volkes haßt. Die Pompadour erblickt bei einer Spazierfahrt zufällig ihren Gatten, den sie auch gleich wiedererkennt, und sinkt mit dem Ausrufe: Narciß! in Ohnmacht. An diese einseitige Erkennungsszene knüpft sich die Intrige des Stückes. Es spielt in einer Zeit, in welcher die Pompadour, um ihr Glück zu krönen, die Königin selbst verdrängen und den König heiraten will. Am Ende des ersten Aktes erfahren wir, daß der Dispens von Rom da ist. Für die Partei der Königin ist es die höchste Zeit zu handeln, wenn dieser europäische Skandal vermieden werden soll. Mit dem Abfalle des Herzogs von Choiseul, des Hauptschützlings der Pompadour, von seiner stolzen Patronin, von der er sich geliebt glaubte, bis sie ihm diese Illusion benimmt, wachsen die günstigen Auspizien der Königin um so mehr, als jener Ausruf der mächtigen kranken Buhlerin die Augen aller auf Narciß hinlenkt. Die Schauspielerin Doris Quinault, die Vorleserin der Königin, hat sich des seltsamen Mannes wie einer Beute bemächtigt, die sie dem Herzog von Choiseul für seine Zwecke zur Disposition stellt. Der Herzog hat durch die Enthüllungen der Pompadour selbst erfahren, daß dieser Narciß ihr erster Mann war. Er entwirft den Plan, die kranke Mätresse durch einen Schreck zu morden. Ein Schauspiel, in welchem Narciß die Rolle ihres ersten Mannes spielt, vor dem Hofe aufgeführt, soll diesen psychologischen Mord ausführen. Narciß geht darauf ein; denn er fühlt sich, der verworfenen Pompadour gegenüber, als ein Organ

des Weltgerichtes. In der That glückt die Intrige, die Katastrophe tritt in der gewünschten Weise ein; das Rezept, das der Herzog verschrieben, hat einen tödlichen Erfolg. Die Pompadour stirbt, zwar nicht durch den Schreck des Wiedersehens, sondern durch den Fluch, den Narciß auf sie schleudert, nachdem er in dem Ideal seiner Jugend Frankreichs verruchte Herrscherin erkannt, und Narciß selbst stirbt mit gebrochenem Herzen dem Weibe seiner Jugend nach.

Wenn wir den inneren Mechanismus des Stückes auseinandernehmen, so stoßen wir überall auf Triebfäden einer überreizten Empfindung und bemerken gleichzeitig, daß diese Empfindung in Charaktere gelegt ist, mit deren sonstigem Wesen sie in einem schreienden Widerspruch steht. Auf diesem grellen Kontrast beruhen die Haupteffekte, aber auch die Grundfehler des Stückes. Alle seine Helden sind sentimentale Starkgeister und befinden sich in einem Dilemma zwischen Kopf und Herz, das der Dichter unserer Ansicht nach nicht hinlänglich motiviert hat. Beginnen wir mit Narciß Rameau selbst. Er ist ein Cyniker, ein Nihilist, und erinnert weniger an Holbach, Diderot, Helvetius, als an die Charlottenburger Junghegelianer, deren bis auf die neueste Zeit fortwirkenden, zersetzenden Einfluß auf die Berliner Atmosphäre gerade der glänzende Erfolg dieses Stückes dargethan. Narciß Rameau hat etwas von philosophischem Gamintum, von umherflanierendem Cynismus, hinter dem ein verstecktes revolutionäres Pathos lauert, bis später eine ungeahnte Überschwenglichkeit des Gefühls aus den Tiefen dieses zerrissenen Geistes hervorstürmt. Wir wollen gern dem Dichter glauben, daß die Treulosigkeit eines geliebten Weibes den Narciß auf die Bahn eines verwilderten, haltlosen Lebens und Denkens getrieben hat; aber wir können ihm nicht glauben, daß er bei dieser jahrelangen Gewöhnung an eine Freigeisterei des Denkens, die zugleich Freigeisterei des Empfindens ist, sich

noch ein so starkes inniges Gefühl bewahrt hat, wie es in einzelnen Szenen zum Ausbruch kommt — wir müßten denn seinen skeptischen Materialismus für eine leere Phrasenbuhlerei halten. Denn für den Skeptiker Narciß ist alles „Schall, Schaum, Rauch". Für ihn ist die ganze Weltgeschichte nur eine Selbstaussaugung des Menschengeschlechts; er spricht es aus: „das einzig wahre Glück des Lebens besteht in der regelmäßigen Verdauung; der Konsum ist die causa movens des Weltbaues", und identifiziert sich mit der ganzen ichsüchtigen Gesellschaft von Paris. Das ist der Narciß des ersten Aktes, der zwar über die Prämissen seines Lebens nicht hinweg kann und andeutet, daß ihn irgend ein etwas ins Verderben gestürzt, der aber doch dies etwas ohne allen weiteren Herzensanteil bespricht. Sollen wir es diesem Narciß glauben, wenn er im zweiten Akte bei Doris Quinault sentimental wird, von seiner Frau spricht, die er „gesucht hat wie ein verstreutes Kleinod, wie das weinende Kind seine Mutter sucht, wie ein Verdammter sein verlorenes Eden!" Sollen wir es ihm glauben, wenn er sich selbst energisch zu einer „göttlich schönen" That erhebt, sich mit fanatischer Begeisterung zum Racheengel des geknechteten Frankreichs an jener tyrannischen Buhlerin aufwirft, bis er, gebrochen durch den grellen Widerspruch, daß diese stolze Pompadour die treulose Geliebte seiner Jugend ist, an ihrer Leiche zusammensinkt?

Der dramatische Charakter darf die Spannung des Gegensatzes in sich tragen, aber diese Spannung darf nicht so groß sein, daß sie seine Einheit aufhebt. Es giebt unverträgliche Gegensätze; dazu gehört cynische Frivolität und sittliches Pathos. Nehmen wir an, Narciß bliebe der konsequente Cyniker und Materialist des ersten Aktes, warum sollte er sich gegen die Pompadour ereifern? Sie paßt ja vortrefflich in seine Theorie von der „Selbstaussaugung des

Menschengeschlechtes", und da sich die Weltgeschichte nach seiner Ansicht im Kreise dreht, wird er durch die Vernichtung der Pompadour diesen Kreis schwerlich in eine Hegel'sche Fortschrittslinie zu verwandeln glauben. Er wird höchstens, wie das cynische Urbild Diogenes, die Pompadour gelegentlich bitten, ihm aus der Sonne zu gehen, er wird ihr mit seiner Laterne forschend ins Gesicht leuchten; aber er wird sich nicht dazu drängen, eine welthistorische Rolle zu spielen, welche dem Philosophen „der absoluten Verdauung" vollkommen gleichgültig ist. Und wenn auch Doris Quinault eine reizende Missionärin ist, so werden doch ihre Missionsversuche auf die zerfressene Seele dieses Narciß nicht einen solchen Einfluß ausüben, daß sich daraus eine vollkommene Umwandlung seines Charakters ergäbe.

Mit einem Worte: Narciß ist ein deutscher Gemütsmensch mit sentimentalen Reminiszenzen und sittlicher Entrüstung. So nur begreifen wir seine Handlungsweise. Ist denn aber die große Sünderin selbst nicht in den gleichen Born des Gemütes untergetaucht? Leidet sie nicht an denselben Widersprüchen? Oder sollte die Herrscherin Frankreichs dem Gatten, dem sie einst fortgelaufen, nach langen Jahren noch eine so glühende Erinnerung weihen, daß sie bei seinem Anblick in Ohnmacht fällt? Deutet dies nicht auf eine außergewöhnliche Tiefe des Gemütes? Und ist diese nicht ebenso sichtbar, wenn sie den Herzog von Choiseul in derselben Szene, in der sie ihm bekennt, daß sie ihn nie geliebt, um eine heiße Menschenthräne bittet, „so recht aus tiefster Seele an ihrem Sarge geweint?" Wie, diese Pompadour, der das Leben nur eine Maskerade ist, diese „lächelnde Eris Frankreichs", sollte noch so sentimental fühlen, daß sie bei dem Gedanken an ihren ersten Gatten erschüttert, durch seinen Anblick zu Tode geschreckt werden könnte? Die lächelnde Eris Frankreichs hätte den armen Musikus

ohne Emotionen in die Bastille geschickt, wenn er ihren Weg gekreuzt; wir haben also hier nicht sie vor uns, sondern eine verirrte Sünderin mit einer „schönen Seele“ und dem zartesten Gemüt von der Welt. Welche Kontraste! Und nun gar der Herzog von Choiseul, der eine Intrige ersinnt, deren Raffinemeut man geradezu scheußlich nennen muß — was bewegt ihn, diese Intrige anzuzetteln und von der Pompadour mit klingendem Spiel in das Lager der Königin überzugehen? Die Entdeckung, daß die Pompadour nicht ihn, wie er glaubte, sondern nur ihren vorsündflutlichen Gatten geliebt hat! Also ebenfalls ein Motiv der Sentimentalität, wie es einem schwärmerischen deutschen Ideologen aus der Seele kommen würde. Das Unglück, von einer Pompadour nicht geliebt worden zu sein, die Eifersucht auf den Geheimkultus der Mätresse vor einem idealen Schattenbilde ihres Herzens bestimmen diesen Herzog von Choiseul, diesen Hofmann am Hofe Ludwig XV., diesen „Politiker“, die Fäden jener Intrige in die Hand zu nehmen, welche das Stück zusammenhält, und aus gekränkter Liebe begeht Choiseul jenen raffinierten Mordversuch, der an die psychologischen Attentate eines Franz Moor erinnert. Seltsame Gestalten in diesem „Narciß“! Wie bizarr diese Vereinigung kältester Blasiertheit und exaltiertester Empfindung; wie bizarr die Motivierung der gemütlosesten Handlungen durch lauter Motive des Gemüts!

Doch wenn wir vom allgemein menschlichen Standpunkte, den der Dichter vorzugsweise einnehmen soll, die Motivierung und Charakteristik nicht gerechtfertigt finden, so giebt es einen andern Standpunkt, welcher dem Dichter günstiger ist. Er schildert eine aus den Fugen gegangene Zeit, eine entartete Menschheit; er schildert die Zeit einer tiefen geistigen Erkrankung, deren welthistorische Krise die französische Revolution war. In dieser Revolution traten

ähnliche Kontraste zu Tage, wie sie der in unserem Drama geschilderte Vorabend derselben zeigt: das höchste sittliche Pathos und die tiefste sittliche Verworfenheit, die größte Begeisterung und die größte Blasiertheit, ein Widerspruch im Denken, Empfinden und Handeln, als wenn die Menschheit zugleich an einer Herzkrankheit und Gehirnerweichung gelitten. Räumt man dem Dichter das Recht ein, seine Gestalten aus solcher Zeit als Repräsentanten einer erkrankten Menschheit zu nehmen, so fällt auch auf den Narciß ein anderes Licht. Es ist die Tragödie der Geisteskrankheit, der zerstörten Harmonie zwischen Geist und Herz, und der Dichter hat auch pathologisch genug motiviert und mußte es thun, um die Katastrophe des Schlusses begreiflich zu machen. Sein Narciß ist auch körperlich ebenso krank wie seine Pompadour, und wenn sie beide am Schluß zusammenbrechen, so ist dieser doppelte Todesfall nur infolge einer Exaltation, die vielleicht — der Dichter selbst verleitet zu solchen medizinischen Folgerungen — mit organischen Fehlern in Herz und Hirn zusammenhängt.

Was die Handlung betrifft, so liegt hier der eigentümliche Fall vor, daß der Held einer Tragödie gar nicht handelt, nicht einmal eine Intrige leitet, sondern ein blindes Werkzeug in der Hand anderer ist und sich selbst mit vollem Bewußtsein als den Affen betrachtet, der für andere die Kastanien aus dem Feuer holt. Man hat den Narciß mit Hamlet verglichen, und in der That mag dem Dichter selbst der Dänenprinz vorgeschwebt haben. Darauf weist auch die Katastrophe durch ein Schauspiel hin. Aber Hamlet, der die große, auf seine Seele gelegte That zu vollbringen zaudert, bleibt immer selbst der Held. Er weiß mit voller Klarheit, was er thun soll, und bestimmt sich nur aus sich selbst. Narciß, dieser philosophische Papagei im Käfig einer Schauspielerin, welche ihn zur Großthat einer Komödie dressiert,

weiß nur zur Hälfte, um was es sich handelt, und stürzt in eine Schlußkatastrophe, die für ihn selbst eine romanhafte Überraschung in sich trägt. Giebt man indes die bizarren Prämissen des Stückes zu, so sind die Situationen gut erfunden und mit außerordentlichem Geschick zu einer Schlußkatastrophe gesteigert, welche die krankhafte Spannung des Stückes auf eine konsequente Spitze treibt. Der szenische Fortgang ist einfach und effektvoll; die Sprache der Leidenschaft hat hin und wieder echte Kraft. Vor allem aber ist Geist in diesem Stücke, ein Geist, der über den Tiefen der Welt und des Lebens brütet und mehr dadurch als durch den Plan des Stückes an den großen Briten erinnert. Und auch die organisierende Gewalt des Dichters, welcher wagt, so gewaltige Kontraste in den Charakteren zu verbinden und auf das Große und Ungewöhnliche ausgeht, ist, wie man auch über das Gelingen des Versuches denken mag, nicht gering anzuschlagen.

Das zweite Stück Brachvogel's: „Adelbert vom Babanberge" (1858) hatte einen weit geringeren Erfolg, als „Narciß". Es spielt in altersgrauer deutscher Vorzeit, und das Kostüm, wie der Wechsel des biderben und sentimentalen Tons konnten leicht dazu verführen, es ganz in die Kategorie der Ritterstücke zu werfen:

Das klingt so rittertümlich und mahnt
An der Vorzeit holde Romantik,
An die Johanna von Montfaucon,
An Ritter Fouqué, Uhland, Tieck!

Doch ist der Hintergrund des Mittelalters mehr zufällig. Nicht bloß die Gestalt des Juden bringt ein modern prickelndes Element in die Handlung, sondern der ganze Grundgedanke, wie er dem Verfasser vorschwebte, hat eine auch für die Neuzeit geltende Bedeutung. Brachvogel führt uns in seinem Helden einen Repräsentanten echt deutschen

Wesens vor im Kampfe mit machiavellistischen Intrigen. Adalbert ist der Mann der Treue, des Glaubens, des Wortes und fällt als Opfer dieser Vorzüge; er ist eine gute, ehrliche Haut, die blind in das ausgestellte Garn rennt. So ist gleichsam das vielbetrogene und doch immer wieder glaubensfeste Deutschland in dem Helden symbolisiert, der aber als dramatischer Held durch seine Kurzsichtigkeit und Vertrauensseligkeit die Teilnahme verliert, so daß die beiden letzten Akte nur eine matte Wirkung ausüben.

„Mon de Caus" (1859) behandelt die große Tragödie des ringenden Menschengeistes, die Tragödie des Genius, der seiner Zeit vorauseilt und unbegriffen an dem Undank der Mitwelt zu Grunde geht. Wohl sind die großen Erfinder und Entdecker, z. B. ein Columbus, geschichtlich bedeutsamere Träger dieses Grundgedankens; aber die Bedeutung einer Persönlichkeit für die Dichtung schafft nur der Dichter, und in jenem Los, welches dem unglücklichen Salomon de Caus verhängt war, ins Irrenhaus gesperrt zu werden, bis sich der Irrsinn selbst des Denkers bemächtigte, gipfelt die tragische Ironie der Geschichte. Die Behandlung des Stoffes ist von jener frappanten Bühnengewandtheit, welche Brachvogel den Dramatikern der porte-Saint-Martin abgesehen hat. Ein unleugbares dramatisches Leben, frisch und keck hingeschleudert, zieht sich durch das Ganze. Es fehlt nicht an spannenden Szenen und zündenden Effekten, die freilich nach Richard Wagner's Definition Wirkungen ohne Ursache sind und die flüchtige, bis zur leicht verlöschbaren Verständlichkeit fortgehende Motivierung allzu merklich machen. Nicht nur daß Mon de Caus plötzlich sein Weib verläßt, ist halb und unklar begründet, auch die Verhaftung des Technikers und seine Einsperrung in Bicêtre auf den Befehl Richelieu's. Dieser Befehl konnte nicht aus einer Kaprice Richelieu's, nicht aus einem schwankenden: „Entweder — oder" hervor-

gehen, sondern nur aus einer inneren Nötigung, welche zugleich den Charakter Richelieu's in seinen Tiefen erfaßt. Hier ruht der dramatische Schwerpunkt des Stoffes, den Brachvogel nicht erkannt hat. Damit hängt der auffallende Mangel an künstlerischer Ökonomie und Gliederung zusammen. Schon am Schlusse des zweiten Aktes wird Mon de Caus nach Bicêtre gebracht, während dies Faktum als die eigentliche Peripetie, der Glückswechsel des Stückes, nach den Gesetzen der dramatischen Komposition in den vierten Akt gehört. So geht die Haupthandlung des Stückes neben Bicêtre fort, und episodisch sind ganze Tragödien eingeflochten, wie die Verschwörung von Cinq-Mars, die schon oft selbständig dramatisch behandelt worden ist; das Interesse für die Hauptbelden erlahmt gegen den Schluß; denn der Held des vierten Aktes ist der Gascogner Bradamant und der des fünften Effiat de Cinq-Mars. Die eigentliche Intrige, die sich um Lord Worcester dreht, welcher dem Mechaniker seine Erfindung abkaufen will, von Richelieu für einen Verschwörer gehalten wird, sich von Cinq-Mars einen Paß verschaffen läßt und den ihn überfallenden edeln Strauchdieb Bradamant ersticht, entspricht ganz der Choiseul-Intrige im „Narciß" und weckt wie diese keinen tieferen Anteil, da sie noch weniger in das Geschick des Helden eingreift. Der Charakter des Stückes, welcher am meisten für Brachvogel's Gestaltungskraft spricht, ist nicht Mon de Caus: denn dieser hat eine vorwiegend elegische Haltung, und die Weinerlichkeit, die sich in seinen Klageergüssen geltend macht, wird nur selten von jenen bizarren Aperçus unterbrochen, an denen die Brachvogel'sche Muse reich ist; es ist Bradamant, entworfen nach dem Typus der alten Schelmenromane, ein kecker, resoluter, zu jedem Streich, zum Guten und Bösen gleichmäßig aufgelegter Schelm, Spion und Freibeuter mit rascher Klinge und raschem Herzen, und doch für seine Freundschaft in den Tod gehend.

Die Diktion des „Mon de Caus" ist frisch, keck, dramatisch pointiert, pikant, doch fehlt ihr die ideale Haltung und der geläuterte Geschmack.

Mit dem Drama: „der Usurpator" (1860) hat Brachvogel seine Unfähigkeit an den Tag gelegt, die Größe echt historischer Charaktere darzustellen und einen Oliver Cromwell im Boulevardsstil behandelt. Wie Mon de Caus und Adelbert vom Babanberge, ist auch „der Usurpator" eine Intrigentragödie, der die tragische Höhe fehlt, indem die Führung der Handlung mit Mitteln des Lustspiels geschieht. Der Dichter läßt Cromwell nur aus Motiven der Privatrache handeln und, was noch schlimmer ist, ihn zum Opfer einer Komödienintrige machen. Die große Wandlung eines geschichtlichen Charakters erscheint als Folge eines gefälschten Briefes, eines heimtückischen Intrigenspieles. Das markige Talent Brachvogel's zeigt sich in einzelnen Szenen, wie denjenigen zwischen Cromwell und seinem Sohne und zwischen Lady Percy und dem Fanatiker Joice. Dieselbe unruhig flackernde, effekthaschende Darstellungsweise ohne großen geschichtlichen Zug zeigt sein „Fräulein von Montpensier" (1865). Der Dichter that einen kühnen Griff in die Geschichte der Fronde, die er aber in Bezug auf seine Heldin reichlich mit freier Erfindung versetzte. Die Liebe des Fräulein Montpensier zu dem Hauptmann Tarrascon, eine Liebe, deren depit amoureux soweit geht, daß die Heldin auf den Geliebten mit Kanonen feuern läßt und dieser sie wie eine Kriegstrophäe auf der Bastille erobert und ins königliche Lager hinüberträgt, führt nach mancherlei kühnen dramatischen Wendungen zu einer Ehe, von welcher die Weltgeschichte nichts weiß, obgleich sie in dem Drama mit der Zustimmung des jungen Königs abgeschlossen wird. Die Geschichte weiß nur, daß das vierzigjährige Fräulein von Montpensier den jungen Grafen von Lauzun liebte und

gegen den Willen des Königs heiratete, wofür der rebellische Ehemann lange Jahre in der Bastille zu büßen hatte. Das Grundthema der Brachvogel'schen Dichtung ist der Kampf zwischen Stolz und Liebe in einem jungfräulichen Herzen — nur daß dieser Stolz mehr der Stolz der Prinzessin von Geblüt als der Stolz der Jungfrau ist. Die Variationen auf dies Grundthema sind von dem Dichter mit rauschender Instrumentalmusik ausgeführt, so daß der Fugengang der psychologischen Entwickelung unter dem Lärm der Haupt- und Staatsaktionen nicht zu künstlerischer Geltung kommen kann. Das Interesse schwankt von einer Episode zur andern und bleibt nur in einigen Hauptszenen den Liebenden treu. Der Dialog wird von manchen geistig phosphoreszierenden Adern durchzogen, ermangelt aber durchaus künstlerischer Durchbildung und ist in einer oft trivialen, oft rhythmisch gärenden Prosa abgefaßt.

Dies mahnt uns an die Schranken von Brachvogel's Talent! Er ist ein Autodidakt, mit jenem doktrinären Zug, welcher selten dem Stolze selbsterworbener Bildung fehlt. Schon vor dem „Narciß" hat er sozialistische Tendenzdramen im Stil der porte-Saint-Martin und mit prickelndem Reiz des grellsten Effektes geschrieben. „Jean Favard" und „der Sohn des Wucherers", daneben aber Märchenstücke, die der orientalischen Phantastik huldigen, und das von Lessing'schem Geist der Toleranz durchwehte Drama „Aham, der Arzt von Granada". Seine Romane, wie wir später sehen werden, ergänzen, da sie meistens ohne streng epische Haltung und nur eine Sammlung dramatisch pointierter Skizzen sind, das Bild des Dramatikers. Einige derselben hat er später auch selbst dramatisiert, so den „Beaumarchais", einen Roman, der wie ein Amalgam von Boulevardsdramatik gemahnt, in dem Stück: „Die Harfenschule" (1869). Der Beaumarchais Brachvogel's verbittet sich jede Ver-

wechselung mit dem edeln Beaumarchais Goethe's; er ist ein Doppelgänger des Brachvogel'schen „Narciß", wenngleich er das geniale Lumpentum, welches die Spezialität dieses Dichters bildet, in einer etwas anderen Variante vertritt. Diese Variante ist aber durchaus nicht vorteilhafter und anziehender; im Gegenteil, Narciß ist ein philosophischer Lump, Beaumarchais aber kein Cyniker im Denken und in der Erscheinung, sondern in seiner Handlungsweise und zwar auf einem Gebiete, wo sonst das Kriminalrecht einzuschreiten pflegt. Seine „Geldgeschäfte" sind sehr bedenklicher Art, und das ist wohl das Schlimmste, was man einem dramatischen Helden nachsagen kann. Das Stück hat im übrigen jene starken Züge, welche von der Bühne herab ihre Wirkung nicht verfehlen. Die „Harfenschule" hatte Erfolg auf den Bühnen, weniger die Dramatisierung des Romans „Hogarth" (1870), die spurlos vorüberging. Größere Wirkung machte am Berliner Hoftheater das Stück „Alte Schweden" (1874). Der Held desselben ist der Brandenburger Feldmarschall Derfflinger, welcher dazu kommt, ein Mädchen zu heiraten, das sich schon in den Zeiten seiner Jugend lebhaft für ihn interessiert hat. Das Stück hat den Brandenburger Kriegsjargon, den knappen Stil des militärischen Parolebefehls, den Humor des Biwaks, der in Berlin selten seine Wirkung verfehlt. Im übrigen ist es durchaus ungleich behandelt und geht aus einem weltgeschichtlichen Anlauf gänzlich ins Anekdotische über; doch eine resolute Frische der Charakteristik und Diktion läßt die Mängel der Komposition übersehen. So sehen wir ein Talent von bedeutendem dramatischen Instinkt durch den Mangel an geläutertem Geschmack und klassischer Bildung an durchgreifender nationaler Geltung verhindert, was um so mehr zu bedauern ist, je mehr der frische, kecke Wurf, der den echten Dramatiker macht, gegenüber vielen zusammengekünstelten, auf gelenken

Jambenfüßen laufenden Produkten der akademischen Muse, in Brachvogel's Schöpfungen unverkennbar ist. Eine Volks- und Familienausgabe von Brachvogel's Schriften ist in Jena erschienen; eine eingehende Biographie des Dichters von Max Ring befindet sich am Schlusse des ersten Bandes derselben. Von den Dramen haben indes nur „Adelbert vom Babanberge", „Narciß" und „der Usurpator" darin Aufnahme gefunden.

Brachvogel's dramatischer Instinkt war besonders in der Wahl der Stoffe glücklich und vermied alle beliebten akademischen Studienmotive. Gegenüber der preisgekrönten Dramatik der Philologen und Mythologen machte sich überhaupt in neuer Zeit das Streben geltend, patriotische Stoffe aus der deutschen und preußischen Geschichte zu behandeln, ein Streben, welches insofern Anerkennung verdiente, als die Dichter sich auf denselben geistigen und gemütlichen Boden stellten, auf dem ihr Publikum stand, aber welches auch freilich dazu verführte, mit allzu wohlfeilen Mitteln eine meist nur stoffartige Wirkung zu erzielen. Hier begegnen wir Gustav zu Putlitz mit seinem „Testament des großen Kurfürsten" (1859). Gustav zu Putlitz wurde am 20. März 1821 zu Retzien in der Prignitz geboren, war 1846—1848 Referendar bei der Regierung in Magdeburg, lebte dann teils in Berlin, teils auf seinem Gute Retzien. 1863 übernahm er die Intendanz des Hoftheaters in Schwerin, war 1867—1868 Hofmarschall des deutschen Kronprinzen, 1873—1889 Generaldirektor des Hoftheaters in Karlsruhe. Er starb am 5. Sept. 1890 auf seinem Familiengute Retzien. Das „Testament des großen Kurfürsten" läßt durch einfache, edle Haltung, durch eine geschickte, dramatische Steigerung, durch die wirksame Technik der drei letzten Akte einige Mängel der Komposition, die besonders in der Unterschriftsszene des zweiten Aktes hervortreten, übersehen.

Die Stichwörter einer patriotischen, die deutsche Einheit verherrlichenden Gesinnung verfehlten nicht in einer Zeit, welche dem französischen Cäsarentum gegenüber Front machte, eine blitzartige Wirkung auszuüben. Der Vorwurf der Tendenz ist bei solchen Stücken nur dann gerechtfertigt, wenn sie dem Stoffe fremd und der dramatischen Situation äußerlich ist. Stoffe zu wählen, welche frisch aus dem nationalen Leben herausgegriffen sind und die Sympathien der Gegenwart wachrufen, kann den Dramatikern nur von höchst einseitigen Kunstrichtern verdacht werden, welche verkennen, daß die großen Dramatiker aller Zeiten von Äschylos bis Shakespeare Stoffe behandelt haben, in denen jene Wärme patriotischer Gesinnung bereits latent war, welche der dichterische Genius nur zu entbinden brauchte. Unglaublich ist die Verblendung, welche stets auf das Alte zurückgeht, ohne zu bedenken, wie dies Alte, welches jetzt freilich die ehrwürdige Farbe der Jahrhunderte besitzt, seinerzeit frisch aus dem Leben der Gegenwart herausgegriffen war. Demnach sind die wahrhaft modernen Dichter die einzig würdigen Nachfolger der großen Genien des Altertums, während die antikisierenden Schulpoeten sich von Äschylos, Sophokles und Pindar, Horaz, Virgil und Ovid getrost das Schulgeld zurückzahlen lassen können. Gilt dies von jeder Art der Poesie, so gilt es am meisten von der dramatischen, welche ihrer wahren Bestimmung nach auf der Bühne der Gegenwart in die unmittelbarste und lebendigste Beziehung zum Publikum tritt. Was aber die patriotische Gesinnung betrifft: so darf man jene einseitigen Ästhetiker wohl fragen, ob sie verlangen daß ein Dichter durchaus gesinnungslos sein soll. Liegt nicht in der Gesinnung die echte Keimkraft seiner Begeisterung? Und war es nicht eine patriotische Gesinnung, aus welcher „die Perser“ des Äschylos und die englischen Königsdramen Shakespeare's hervorgegangen sind? Freilich,

diese Gesinnung darf nur das innere, das ganze Werk durchdringende Gedankenfeuer und Pathos hergeben; sie darf nicht übergreifen in die harmonische Gestaltung des echt Menschlichen, nicht die Charaktere je nach ihrem Parteistandpunkte wie Böcke und Schafe zeichnen.

In seinen späteren Dramen hat Putlitz nur zum Teil vaterländische Stoffe gewählt. „Don Juan d'Austria" (1860), ein Trauerspiel, welches mehr als ein historisches Familiengemälde betrachtet werden kann, zeigte ein rühmenswertes Geschick in der Führung der Handlung und eine sinnige, oft schwunghafte Diktion. Geringen Erfolg hatte „Waldemar" (1862), in welchem Stücke Putlitz versuchte, einen Stoff brandenburgischer Geschichte, über den die Geschichtschreibung selbst verschiedener Ansicht ist, auf die Bühne zu bringen, und zwar im Gegensatz zu Demetrius und Warbeck zu behandeln, indem hier der legitime Thronerbe für einen Prätendenten gehalten wird, eine neue Wendung des vielfach ausgebeuteten Prätendententhemas, und „Wilhelm von Oranien in Whitehall" (1864), dem es auch an Größe des geschichtlichen Stils mangelt. Doch ist der Charakter der „Anna von York" trefflich gezeichnet.

In einem Intrigendrama: „Um die Krone" (1865) knüpfte Putlitz an ein Genre an, das seine poetische Jugendliebe war und welchem sein erstes Stück: „Das Pfand der blauen Schleife", angehörte. Beide Dramen spielen in Rußland, das nebst Brandenburg und Holland die alleinige Fundgrube für die Geschichtsstoffe des norddeutschen Poeten zu sein scheint. Doch die ernstgemeinten Intrigenstücke, in denen kein Lächeln eines freien Humors über die Mühsale einer verwickelten Schürzung und geschickten Lösung des Knotens hinweghebt, finden in Deutschland keinen rechten Boden. „Um die Krone" ist ein solches historisches Degen-

und Mantelstück, gehoben durch eine feine und artige Schlußwendung. Stanislaus Poniatowski will Herz und Hand der Kaiserin Katharina II. für sich erobern; er läßt sich in eine Wette ein, indem er ein Herz, das ihm jetzt noch gleichgültig ist, binnen 24 Stunden für sich zu gewinnen verspricht; gewettet wird um die Krone. Durch eine Menge bunter Abenteuer hindurch gewinnt Poniatowski seine Wette und erhält zwar nicht die russische, wohl aber die polnische Krone zugleich mit der Hand der jungen Prinzessin Czartoryska. Das Stück ist etwas schwer in seinen Bewegungen und hat nicht jene Grazie, die sonst dem Dichter eigentümlich ist; man sieht, es ist nicht aus einem glücklichen Wurf hervorgegangen, sondern zusammengedacht und kombiniert worden.[1])

Je schwieriger es ist, einen nationalen deutschen Stoff zu wählen, dessen Erfolg nicht an der inneren religiösen und politischen Zerklüftung unseres Volkes scheiterte: desto glücklicher ist die Wahl, die ein anderer Dichter, Gustav von Meyern (geb. am 10. Sept. 1820 zu Kalvörde im Braunschweig'schen, gest. am 9. März 1878 bei Konstanz), mit seinem „Heinrich von Schwerin“ (1858) gethan, indem das Grundthema seines Werkes, der Kampf Schleswig-Holsteins gegen Dänemark, der allgemeinen nationalen Sympathien gewiß sein durfte. Der Dichter des Welfenliedes verfaßte schon vor dem „Heinrich von Schwerin“ ein politisches Drama: „Ein Kaiser“ (1857), in welchem er auf einem nur dem Reich der Phantasie angehörigen Hintergrunde mit scharfer politischer Dialektik und gedankenvollem Schwung die Frage deutscher Einheit im Sinne eines freisinnigen Kaisertums zu

[1]) Der dritte Band der „Ausgewählten Werke“ von Gustav zu Putlitz (6 Bde., 1872—1877) enthält die Schauspiele: „Das Testament des großen Kurfürsten“, „Wilhelm von Oranien in Whitehall“ und das Trauerspiel „Waldemar“.

lösen suchte. Diese politisch-dramatische Studie war durch ihren Inhalt und zum Teil durch ihre Fassung von der Bühne ausgeschlossen. Der Dichter mußte streben, für seine Dramen die Bühne zu erobern — und hierzu war gerade jener zweite Stoff, zu welchem der Dichter, wie zum ersten, die Anregung aus der politisch regsamen und patriotisch schwunghaften Gedankenatmosphäre des Koburg-Gotha'schen Hofes schöpfte, dem er als Kabinetsrat des Herzogs angehörte, durch seinen volkstümlichen Inhalt angethan. Der deutsche „schwarze Graf", der den Dänenkönig Waldemar gefangen nimmt, nachdem er dessen tückischen Anschlag auf sein Leben erfahren, ist ein durchaus volkstümlicher Held. Sein festes, loyales Auftreten am Anfange dient nur dazu, seine kühne, hochverräterische That um so mehr hervorzuheben, während am Schluß die edle Großmut des Siegers den Charakter wieder vollkommen ins Gleichgewicht setzt. Überhaupt ist die Zeichnung der meisten Charaktere entsprechend und wohlbedacht. Die naiv kindliche Hertha, die unternehmende Margareta, die sich im Bewußtsein ihres guten Rechtes und ihrer Unschuld weit genug vorgewagt, um durch Koketterie den Sieg zu erringen, die übermütige Halland, die zuletzt als Magdalena ihrer zweideutigen Herrlichkeit Lebewohl sagt, sind eine trefflich geordnete Gruppe von Frauengestalten. Dagegen entbehrt der wollüstige, tückische, stolze Charakter des Waldemar aller Übergänge und Nüancen, die ihn uns menschlich näher bringen könnten, besonders jener bestechenden Liebenswürdigkeit, welche den Shakespeareschen Schurken, z. B. dem Dänenkönig in „Hamlet", eigen ist. Durch diese Zeichnung Waldemars und seines Vertrauten Ulbo aber, welche in unserem Stück allein die Dänen vertreten, fällt ein Schatten von Tendenz auf das Ganze, indem nur die Deutschen im Licht, die Dänen im tiefsten Schatten stehen. Die Diktion des Dramas ist den Charakteren und

Situationen durchweg angemessen, sie beherrscht ebenso die fein ironische Wendung, wie den schwunghaften Erguß, wenn die dramatische Situation dazu herausfordert. Das Drama: „die Kavaliere“ (1868) ist eine freie Umdichtung von Victor Hugo's „Cromwell“; es hat eine ähnliche Hauptsituation, wie „Heinrich von Schwerin“: die Gefangennehmung des Diktators. In dem Drama: „Das Haus der Posa“ (1874) gab G. von Meyern ein Vorspiel zu Schiller's Don Carlos; die ganze Familie des Posa erscheint hier im Konflikt mit der Inquisition und wird aus Spanien verbannt mit Ausnahme des einen Sprößlings, der in „Don Carlos“ eine so hervorragende Rolle spielt. Das Stück hat nicht rechte Ursprünglichkeit, trotz glatter Sprache und gewandter Führung der Intrigen; es erscheint zu sehr als ein dramatisierter Koumentar.

Auch der talentvolle Novellist Robert Giseke hat sich in patriotischen, teils preußischen, teils deutschen Stoffen versucht. Sein „Johannes Rathenow, ein Bürgermeister von Berlin“ (1855) lehnt sich an den „Roland von Berlin“ von Willibald Alexis an; doch ist er bei aller knappen, mittelalterlich gefärbten Fassung und lebendig bewegten Haltung weder ein theatralisches Spektakelstück, noch eine dramatisierte lokale Chronik. Der Dichter stellt den Kampf der Dokumente mit dem neuen Rechte dar, das nicht nur Recht, auch Segen verbreiten soll. Rathenow ist der Mann des starren, besiegelten und verbrieften Rechtes, der Kurfürst der Vertreter einer neuen Zeit! Leider tritt der Letztere nicht mit hinlänglicher dramatischer Kraft auf, um den Gegensatz zu voller Geltung zu bringen. Einzelne Szenen des Stückes, wie die, welche bei dem Juden Baruch spielen, sind von großer Lebendigkeit und Wirkung. Das Stück hat Giseke in seine „dramatischen Bilder aus deutscher Geschichte“ (1865) auf-

genommen, welche außerdem den „Hochmeister von Marienburg“ und den „Burggraf von Nürnberg“ enthalten. Der „Hochmeister von Marienburg“ führt uns in die Zeit, in welcher der deutsche Orden nach Preußen Gesittung und Kultur trug. Doch wenn auch diese kulturhistorische Bedeutung des deutschen Ordens sowie seine heldenmütige Thatkraft in der großen Schlacht von Tannenberg den Rahmen des Gemäldes bildet, so hat der Inhalt doch einen mehr mystischen Zug, der an die Dramen von Zacharias Werner, namentlich an „Das Kreuz an der Ostsee“ erinnert. Anknüpfend an die Mitteilung eines Historikers über Parteiungen zwischen den Ordensrittern, über Hinneigung derselben zu Wiclif'schen Lehren, die sich schon in jener Zeit geltend machte, läßt Giseke den Plan einer Säkularisation, wie sie später Herzog Albrecht vollzog, bereits damals bei dem Hochmeister und einigen Ordensrittern auftauchen, so daß sie einen „Geheimbund“, die Mariagilde, stiften, welche für die Ordensritter auch die Ehe verlangt. Der Hochmeister findet in einer mit diplomatischen Aufträgen von Polen ausgerüsteten Äbtissin eine Jugendgeliebte wieder, die sich ihm einst ergeben, die sich aber abwehrend gegen die Ketzereien des Geheimbundes verhält. In der Schlacht bei Tannenberg fällt Hochmeister Ulrich; sein und der Äbtissin Sohn, Graf Heinrich von Plauen, wird Hochmeister des Ordens, wozu er als unehelicher Sohn kein Recht hat; er widersteht den Verführungen der schönen Gabriele, die eine Säkularisation des Ordens im Namen des Polenkönigs verspricht und zugleich dafür die Abtretung der Neumark verlangt; er zerreißt den Traktat mit Polen, den er unterschrieben, dadurch, daß er sich als ein Gebild des Trugs und Verrats hinstellt, als einen Namenlosen, der nicht das Recht hat, solchen Vertrag zu schließen, und sich dann in das eigene Schwert stürzt.

Dies Drama ist gewagt in seinen Voraussetzungen und in seinem ganzen Aufbau; aber nicht nur erhebt sich der dramatische Stil über den alltäglichen Jambentrab; in den Situationen liegt Mark und Kraft, Gesinnung und Größe und auch Sinn für dramatischen Effekt.

Das zweite Drama: „Der Burggraf von Nürnberg", ist mehr im Stil der Historien gehalten; es behandelt den Kampf der märkischen Ritter, namentlich Dietrichs von Quitzow, gegen den Burggrafen Friedrich VI. von Nürnberg, den Statthalter und späteren Markgrafen und Kurfürsten von Brandenburg. Der Stil des Ganzen ist knapp und markig und erinnert hier und dort an das Muster des „Götz von Berlichingen"; doch ist die Handlung etwas zu zersplittert für die Einheit des dramatischen Interesses.

In seinem „Kurfürst Moritz von Sachsen" (1860, 2. Aufl. 1872) suchte der Dichter dem begeisterten Freiheitshelden von Prutz den vollendeten Diplomaten aus der Schule Macchiavelli's gegenüberzustellen und die ganze Haupt- und Staatsaktion durch diesen Charakter des Helden in scharf pragmatischer Weise zu motivieren. Die Tragödie erhält hierdurch einige wirksame Pointen, wenn auch das Sphinxartige im Charakter des Helden Rätsel aufgiebt, die, mag sie der Dichter später auch selbst lösen, doch gegen das Grundgesetz des Dramas verstoßen, welches dem Publikum gegenüber keine Rätsel duldet. Schon damals deutete indes das Stück auf die Wiedergeburt des deutschen Reichs mit einem eventuell protestantischen Kaisertum hin. Später hat Giseke das Stück in einer neuen Bearbeitung erscheinen lassen, welche wegen der großen politischen Umgestaltung in der Neuzeit und der daraus erwachsenden neuen Gesichtspunkte für jene Epoche sich nötig erwies. Auch in dem Drama: „Die beiden Cagliostro" (1858), einem Intrigenstück, welches den glücklichen Gedanken durchführt, den Großkophta

der Weltlüge dadurch zu entlarven, daß ein anderer seine Rolle übernimmt, giebt uns der Verfasser zu spät gelöste Rätsel auf. Die bewußte Doppelgängerei ist für ein Intrigenstück eine geeignete Grundlage. Doch würde der Dichter durch Vermeidung nachträglicher Enthüllungen, die in den Roman gehören, ein wärmeres Interesse an der Handlung hervorgerufen haben, welches stets nur aus der vollkommenen Vertrautheit des Publikums mit ihren Grundbedingungen hervorgeht. Alle Dramen von Giseke bestätigen gleichmäßig die Eigentümlichkeit seiner Begabung, welche für eine feine dialektische Filigranarbeit, für die geistvolle Schürzung hin- und herspielender Gedankenfäden besonders organisiert ist.

Wir werden diese Eigenheit später auch in Giseke's Romanen nachweisen. Sein Leben glich einem Roman und leider einem tragischen. Er war ein Urenkel von Nikolaus Dietrich Giseke, geb. am 15. Januar 1827 zu Marienwerder, von wo sein Vater als Regierungsrat nach Breslau versetzt wurde. Hier erhielt der Sohn seine Gymnasialbildung, besuchte auch die Universität, verzichtete aber infolge einer politischen Untersuchung, in die er verwickelt war, auf eine Staatsanstellung und widmete sich der schriftstellerischen Laufbahn. Ein Familienunglück, der Tod der Schwester und des Vaters infolge von Brandwunden legte den Grund zu einer schwermütigen Stimmung, die in Geistesstörungen und geistige Zerrüttung ausartete. Mit Unterbrechungen lebte Giseke seit 1866 in den Heilanstalten von Leubus, Görlitz, Pöpelwitz und starb am 12. Dezember 1890 in Leubus.

Neben diesen ideal gehaltenen Dichtungen erscheinen auch Dramen, in denen das volkstümlich-patriotische Element in derb holzschnittartiger Weise hervortrat. „Forsch, resolut, keck“ war z. B. das Motto der „Anna Liese“ von

H. Hersch (2. Aufl. 1865), eines Stückes, in welchem die Ehe des Prinzen Leopold von Dessau mit der Apothekertochter sentimental-burlesk behandelt wurde. Trotz einer gewissen Roheit, die sich besonders in den theatralisch wirksamen Schlußszenen ausspricht, in welchen der Held zugleich als Vertreter volksfreundlicher Gesinnung und eines militärischen Duodez-Despotismus auftritt, trotz der Gedankenseichtigkeit und dramatischen Entwickelungslosigkeit hat sich das Stück bis heute auf der Bühne behauptet. In der ähnlichen derben Manier, welche den schärfsten Gegensatz gegen den akademischen Stil bildet, sind die patriotischen Lustspiele von Arthur Müller (aus Breslau, geb. 1830, gestorben durch Selbstmord in München am 10. April 1873) gehalten, namentlich die „Verschwörung der Frauen". Arthur Müller ist ein echter Volksschriftsteller von Begabung für das Markige und Drastische, der sich auch in höheren Aufgaben, wie „Galilei" und „Kaiser Otto I." beweisen, mit Glück versucht hat. Auf mehreren Bühnen Mitteldeutschlands zeigen sich häufig die Volksstücke von Alexander Rost, einem thüringischen Autor, dessen „Regiment Marlo", „Ludwig der Eiserne" und namentlich „Berthold Schwarz oder die deutschen Erfinder", sowie der „ungläubige Thomas" das Talent kühner Griffe und derb volkstümlicher, zum Teil packender Behandlung verraten. In „Berthold Schwarz" hatte Rost den Mut, die beiden Erfinder der wichtigsten schwarzen Künste, der Buchdruckerkunst und des Pulvers, in enge Verbindung zu bringen, ohne indes die geistige Tiefe die in solcher Verbindung liegt, auszubeuten. Hier wie in allen Stücken von Rost zeigt sich eine große Ungleichheit der Behandlung, bald ein dramatischer Kern und markige Kraft des Ausdrucks, bald wieder das Banale fadenscheinigster

Bühnenwirkung.[1]) Seine Leistungen bemessen sich leider nicht in aufsteigender Linie. Rost war am 22. März 1816 in Weimar geboren und starb hier auch am 15. Mai 1875 Nachdem er aus dem Staatsdienst ausgeschieden, widmete er sich ausschließlich dem litterarischen Schaffen, geriet aber wegen mangelnder Erfolge in mißliche Verhältnisse, deren Einfluß durch bedenkliche Lebensgewohnheiten unterstützt wurde. Auch nicht zur Klarheit durchgedrungen erscheinen die Dramen von Andreas May (geb. am 12. November 1817), welche vorzugsweise an den Münchener Theatern zur Aufführung kamen. „Der Kurier von der Pfalz", ein Lustspiel aus der Zeit der Reunionen, keck hingeworfen, glücklich in Einzelheiten, aber im ganzen zu skizziert, ist auch am Berliner Hoftheater zur Aufführung gekommen. Von den andern Stücken: „Cinqmars", „Die Jünger der Freiheit", „Zenobia", den schwunghaftesten und bedeutendsten: „Wittenborg" und „Amnestie", hat das letztere, bei einer Preisausschreibung des Münchener Aktientheaters mit dem zweiten Preise gekrönt, die meisten Bühnenerfolge aufzuweisen. Es ist ein Hofdrama, welches den Kampf liberaler und reaktionärer Gesinnung in höchsten Kreisen schildert und einen edlen Minister, den Grafen von Hohenstein, den Vorkämpfer der Amnestie, in der Bedrängnis zeigt durch eine ehrenrührige Anklage, bis durch etwas verwickelte Romanmotive seine Unschuld an den Tag kommt.[2]) Volkstümlich sind auch die Tableaus von Max Ring (geb. am 4. August 1817 in Zauditz bei Ratibor), „Stein und Blücher", der sich außerdem in einer Glaubens- und Gedankentragödie

[1]) Alexander Rost's „dramatische Dichtungen" (6 Tle., 1867—68) enthalten außer den erwähnten Stücken noch „Kaiser Rudolph in Worms" und „Landgraf Friedrich mit der gebissenen Wange".

[2]) Vergl. „Dramen" von Andreas May (2 Tle., 1867).

„die Genfer" und in einem historischen Lustspiele: „Unsere Freunde" (1859) versucht hat, in welchem letzteren er den alten sprichwörtlichen Grundgedanken: der Himmel schütze uns vor unsern Freunden, auf dem Hintergrund des journalistisch-parlamentarischen Lebens in England zur Zeit eines Addison und Steele, im ganzen allzu flüchtig, doch nicht ohne Geschick für derbkomische Szenen durchzuführen suchte.

Die österreichische Reformbewegung unter den Katholiken rief ein Volksdrama „der Pfarrer von Kirchfeld" von Ludwig Anzengruber (1871) hervor, welches in kecker Farbengebung einzelne das Gemüt erfassende Situationen und sehr wirksame Volkstableaus enthält und bei ungenügendem Abschluß doch ein markiges Talent für die großen Züge der Volksdramatik und treffende Charakteristik wie die des Wurzelsepp bewährt. Seitdem hat sich Anzengruber (geb. in Wien am 29. November 1839) als Volksdichter einen hervorragenden Namen gemacht und auch im Jahre 1879 den Berliner Schillerpreis erhalten. Als Sohn eines kleinen Beamten hat Anzengruber nur spärlichen Unterricht genossen, er war sieben Jahre lang Schauspieler, eine Zeit lang Polizeibeamter, zuletzt vorzugsweise journalistisch thätig. Schon am 10. Dezember 1889 raffte ihn der Tod hinweg, nachdem er vor kurzem sein fünfzigstes Lebensjahr vollendet. Obschon er mit Vorliebe Bauernstücke schrieb, ist er doch ein Stadtkind und hat nie in der Mitte der ländlicher Bevölkerung gelebt.[1]) Nicht alle seine Werke haben gleichen Wert; doch in allen sind die Adern eines starken Talentes sichtbar. Von seinen bäuerlichen Herzensdramen steht wohl „der ledige Hof" (1876) in erster Linie: hier ist der

[1]) Vergl. die Lebensbeschreibung Ludwig Anzengruber's von Anton Bettelheim im dritten Band der „Führenden Geister" (1890).

dramatische Konflikt scharf zugespitzt und die Bäuerin, die den Geliebten in den Tod schickt, weil er ihr eine erste folgenreiche Liebe verheimlicht hat, ist eine kräftig charakterisierte Schauspielheldin. „Der Meineidbauer" (1872) hat einen ebenso tragischen Zug. Der Held hat durch einen falschen Schwur und durch ein unterschlagenes Testament die Kinder seines Bruders um das ihnen zukommende Erbe gebracht; nur sein Sohn war Zeuge, wie der Vater das Testament verbrannte. Das sind die Voraussetzungen der Handlung. Die Liebe dieses Sohnes zu seiner betrügerisch enterbten Base Vroni bildet den Mittelpunkt der Handlung. Der Konflikt steigert sich zu tragischer Höhe, als der Vater auf den Sohn schießt, von dem er glaubt, daß er im Besitze eines Schriftstückes sei, welches seine Schuld enthüllen würde. Er verwundet ihn indes bloß, so daß er in einen Abgrund stürzt; bald darauf stirbt der Meineidbauer an einem Stickfluß infolge der krankhaften Erregung, in welche ihn die Erzählung vom Schicksal eines andern Meineidigen versetzt hat. Das Stück hat indes keinen regelrechten Aufbau; die Handlung stockt infolge episodischer Zwischenspiele, und auch der melodramatische Charakter einiger Szenen stört den tiefen Eindruck, den eine dramatische Handlung machen soll. „Die Kreuzelschreiber" (1872) ist dagegen ein auf dem Lande spielendes Lustspiel. Die Helden haben, zur Zeit der kirchlichen Aufregung, eine Adresse mit ihren Kreuzen unterschrieben, welche zwei Kaplänen nicht genehm ist. Diese stecken sich hinter die Frauen, welche den Gatten die eheliche Liebe kündigen; nur ein Bußweg nach Rom kann das Vergehen sühnen und das frühere häusliche Verhältnis wieder herstellen. Da kommt der Steinklopferhans, einer jener Dorfphilosophen, welche in den meisten Stücken Anzengruber's vorkommen, obwohl dieser Hans nicht zu den sonst mit solcher Weltweisheit befruchteten Vagabunden gehört,

auf den glücklichen Einfall, einen Jungfernbund zu stiften, indem die Jungfern des Dorfs zur Erhöhung der Buße die Männer nach Rom begleiten sollen. Schon setzt sich der Zug mit den Bußjungfern in Bewegung, als die Frauen aus Eifersucht zu verhandeln anfangen und alles wieder ins alte Geleis zurückkehrt. Das Schauspiel: „Das vierte Gebot" (1877) enthält eine scharfe Kritik verfehlter elterlicher Erziehungskunst, sowohl der übertriebenen Strenge wie der laxen Nachgiebigkeit: der Abschluß ist ein trauriger. Das Stück: „Ein Faustschlag" (1877) führt in die Mitte von Arbeiterbewegungen, deren Auswüchse der Dichter von dem gesunden Kern zu sondern sucht: einige der Volkscharaktere sind mit vielem Humor gezeichnet. Zwei dramatische Charakterbilder sind: „der G'wissenswurm" (1874) und „die Trutzige" (1878). Mit Stücken, die aus der Sphäre des Volkslebens herausgehen, wie mit „Elfriede" (1873), einem Salonschauspiel, und dem Trauerspiel: „Hand und Herz" (1875) hat Anzengruber keine Erfolge davon getragen; das erstere Stück war zu langatmig, dem zweiten fehlt die einleuchtende Motivierung; es leidet an Überspanntheiten des Gefühls bei den Hauptthelden. Das letzte Stück Anzengruber's, mit welchem das Wiener Volkstheater eröffnet wurde, „der Fleck auf der Ehr" (1888), nach einer früheren Erzählung des Dichters bearbeitet, behandelt einen neuerdings sehr beliebten Stoff, die Frage der Verurteilung Schuldloser und den gesellschaftlichen Makel, der sich an sie heftet, und zwar gerade in Volkskreisen. Anzengruber hat für das Drama einen versöhnlichen Ausgang gewählt, während die Erzählung tragisch schließt.[1])

Wie Anzengruber dem österreichischen Volksdrama Geltung verschaffte, so Ludwig Ganghofer dem oberbayrischen.

[1]) Ludwig Anzengruber's Werke erschienen in einer Gesamtausgabe bei Cotta Nachfolger.

Der Dichter, geboren am 7. Juli 1855 in Kaufbeuren, gegenwärtig als Journalist in Wien lebend, fand in der Wandertruppe der Münchener eine Trägerin seiner Bauernkomödien, die ihnen einen weittragenden Ruf verschaffte und in dem Regisseur derselben, Hans Neuert, einen bühnenkundigen Beirat und Mitarbeiter. Die Schauspiele: „Der Herrgottschnitzer von Ammergau" (6. Aufl., 1887), „der Prozeßhans'l" (3. Aufl., 1884) und „der Geigenmacher von Mittenwald" (1884), welches letztere wegen seines tragischen Abschlusses an Erfolgen nicht gleichen Schritt mit den andern hielt, machten die Runde über die meisten deutschen Bühnen. Sie kamen dem Geschmack des großen Publikums noch mehr entgegen als die Dramen Anzengruber's; sie waren nicht so von philosophischem Tiefsinn durchdrungen, griffen hinein ins volle Leben des Bauernstandes, rührten und spannten und hatten auch ihre lustigen Spaßmacher in den Vagabunden, die aber nicht den schadenfrohen pessimistischen Zug der Landstreicher Anzengruber's zur Schau trugen. Der Herrgottschnitzer erinnerte an die „Geyerwally" von Wilhelmine von Hillern, der Tochter der Frau Birch (geboren in München am 11. März 1836), einem Bauernstück im Stil der genialen Kraftdramatik; bei Ganghofer war derselbe Konflikt zwischen Haß nnd Liebe nicht so hochtragisch genommen, mehr im Stil der Bühnenstücke von Frau Birch-Pfeiffer ausgeführt. Hatte das Werk den größten Erfolg, so erscheint uns der „Prozeßhans'l" durch den originellen Lawinenmord und die treffliche Zeichnung des mit der Prozeßmanie behafteten Bauern doch den Vorzug zu verdienen.

Das historische Drama höheren Stils wurde in neuester Zeit wieder mit größerem Eifer angebaut, indem ein Teil der Autoren mehr nach der Seite des genialen Kraftdramas, ein anderer mehr nach derjenigen der deklamatorischen Jambentragödie gravitierte, ohne indes der einen oder anderen Ein-

seitigkeit ganz zu verfallen. Mehr nach der kraftgenialen Richtung hin neigt sich Heinrich Kruse, geb. am 15. Dezember 1815 zu Stralsund. Er studierte Philologie, war 1844—47 Gymnasiallehrer in Minden, später Mitredakteur der „Kölnischen Zeitung", seit 1855 Chefredakteur. Als Vertreter des einflußreichen Blattes lebte er seit 1872 in Berlin, dann aber seit 1884 in Bückeburg in vollständiger Zurückgezogenheit von publizistischen Geschäften. Kruse ist erst in reiferen Lebensjahren in die dramatische Arena getreten; für seine „Gräfin" (1868) erhielt er eine Auszeichnung von der Berliner Kommission für den Schillerpreis. Unverkennbar sind in dem Trauerspiel die markige Gediegenheit des Ausdrucks, die Vorzüge der genrehaften Ausführung und einer Charakteristik, die namentlich mit Glück sich auf humoristischem Gebiete bewegt. Dagegen konnte der Charakter der Heldin des Stücks selbst keine rechten Sympathien erwecken und damit auch der eigentliche dramatische Gang der Handlung. Die Gräfin gehört einem Geschlechte an, das sich in Ostfriesland über die Häupter der Vasallen hinweg die Herrschaft erobert hat. Stolz und hochmütig sucht sie diesen Vorzug zu behaupten, behandelt die Edlen des Landes fast wie Dienstleute, indem sie ihnen bei ungehorsamer Auflehnung mit der Peitsche droht, zeigt sich auch als tüchtige Regentin, indem sie mit starker Hand die Seeräubereien der friesländischen Land- und Strandherren bändigt und dem ins Land fallenden Feinde mit energischem Heldenmute gegenübertritt. Die Sympathien, die das Mannweib nach dieser Seite hin gewinnt, verscherzt sie aber wieder durch ihr Auftreten in der eigenen Familie. Daß sie die eine Tochter nicht einem adligen, aber unebenbürtigen Vasallen geben will, und den fliehenden Entführer, den trotzbietenden Rebellen mit Heeresmacht verfolgt, das ist leicht begreiflich und schädigt ihr Ansehen nicht, indem solcher Hochmut doch eine reale Grund-

lage in den gegebenen Verhältnissen findet. Wenn die Gräfin dagegen die zweite Tochter zum Kloster verurteilt, ihre Liebe zu dem tüchtigen, ebenbürtigen Christoph von Oldenburg auf das entschiedenste verdammt, so haben wir hier kein genug durchgreifendes Motiv; denn die Anciennität bei Töchtern, durch welche der Dichter in einem Bühnenzusatz das Benehmen der hartherzigen Mutter zu rechtfertigen sucht, hat keinen Sinn, mindestens nicht motivierende Kraft genug, um einen solchen, das Glück der Kinder vernichtenden mütterlichen Eigensinn zu erklären. So gehen denn drei Kinder der Mutter an ihrer Hartherzigkeit zu Grunde, und sie selber, vorher schon eine versteinerte Niobe, hat nichts für sie als eine Thräne, die sie nach der Ansicht des Dichters mit der Menschheit aussöhnt.

Von den Vorzügen der Dichtung heben wir den knappen, dramatischen Stil, die tüchtige Situationsmalerei in einzelnen Szenen und vor allem den an Shakespeare's Muster erinnernden frischen Humoristen Christoph von Oldenburg hervor.

In der „Gräfin" hatte die Handlung einen mehr landschaftlichen als großen geschichtlichen Hintergrund; es war deutsches Leben, aber auf provinziellem Boden, wo sich in engerm Kreise die Gegensätze feudaler Adelsherrschaft und energisch durchgreifender Landesherrschaft befehdeten. „Wullenwever" (1870) ist ein Stoff mit weit größeren Perspektiven; hier handelt es sich um das patrizische Bürgertum der großen deutschen Handelsstädte, die Macht der deutschen Hansa, welche Königen das Gesetz giebt, einen der ruhmvollsten Faktoren in der deutschen Geschichte. Daß deutsche Städte solche Übergriffe in die Thronstreitigkeiten des skandinavischen Nordens wagen, daß sie auf eigene Hand „große Politik" treiben konnten in einer Zeit, wo die reformatorischen Bewegungen Deutschland spalteten: das zeugt

von der unerschöpflichen Fülle deutschen Lebens, dessen Seitenschößlinge selbst nach stolzer Machtentwickelung strebten. Wullenweber erscheint als Vertreter der hanseatischen Glorie und in seiner Überstürzung und zu weit greifenden Kühnheit als tragischer Held, welchem die Nemesis auf dem Fuße folgte.

Weniger günstig liegt der Stoff für die dramatische Technik: er fällt räumlich zu sehr auseinander; die dramatische Gegenbewegung knüpft sich an sehr verschiedenartige Charaktere, an bunt zusammengewürfelte Gruppen; es greifen gegen den Schluß hin fremde Elemente in die Handlung ein, welche früher außerhalb derselben standen — und so droht der Stoff für die dramatische Behandlung sich in eine Historie zu verwandeln, wie dies auch bei Gutzkow's „Wullenweber", namentlich im letzten Akte, der Fall ist.

Der Hauptvorzug des Kruse'schen Dramas besteht in einer markigen Charakteristik, wie wir sie von dem Dichter der „Gräfin" erwarten dürfen. Die Helden des Stücks sind keine Puppen, denen Zettel aus dem Munde hängen, sie haben Fleisch und Blut; es sind keine Automaten, denen der Dichter ein Räderwerk eingefügt hat; sie haben selbstständige Bewegung von innen heraus. Der kecke seemännische Humor des Markus Meyer, das herausfordernde Junkertum eines Lampert von Dahlen, der intrigante Geist eines Oldendorf, die anmutige Weiblichkeit einer Margaretha: dies bildet ein prismatisches Farbenspiel feinkontrastiernder Charaktere.

Der Lakonismus, der auf den dramatischen Kern geht, schroff, knorrig, markig, überflüssige Verästelungen meidend, ist die eigentliche Seele dieses Dramas und bestimmt auch die Diktion, die in einzelnen oratorischen und humoristischen Ergüssen, wie in der von deutscher und hanseatischer Glorie durchleuchteten Kriegsrede des Admirals Wullenweber, sich

freier und schwunghafter bewegt, sonst aber der knappsten Beschränkung und Prägnanz huldigt. Doch der Stoff lud zu einer abschweifenden epischen Behandlung ein und machte den strengen dramatischen Zusammenhang unmöglich.

In dem Drama „König Erich“ (1871) ist das Charakterbild des Königs selbst mit feinen, psychologischen Zügen reich ausgestattet; er ist liebenswürdiger, als die blutdürstigen Despoten zu sein pflegen, mehr jähzornig als energisch, leicht bestimmbar, kein gekrönter nordischer Berserker. Doch fehlt ihm auch die trotzige Selbstherrlichkeit des tragischen Helden; der Wahnsinn ist bei ihm ein vorübergehendes Stadium und wird durch die Liebe der etwas ländlichen Karin geheilt. Die Szenen zwischen Erich und Karin ziehen sich durch das ganze Stück, welches weit ausholend mit Gustav Wasa's Erbteilung beginnt. In der rettenden Liebe, die sich zwischen den König und das Verhängnis stellt, liegt aber zugleich ein Hemmnis der tragischen Entwickelung, wie überhaupt die vornehmlich prächtigen und originellen Liebesszenen die Teilnahme allzusehr von den historischen Konflikten ablenken; denn das Liebesdrama in dieser Tragödie hat eine Steigerung, welche dem eigentlich historischen Teil derselben fehlt. Das Genrehafte, das auch noch in den letzten Akten zwischen Karin und Mons hervortritt, ist in seiner Mischung mit dem Tragischen ein zu überwiegendes Ingrediens geblieben, Erich XIV. ist übrigens mehrfach von Auffenberg, von Prutz und von dem Sohne des gefeierten Litterarhistorikers Koberstein, von letzterem in einer mehrfach aufgeführten, doch nicht im Buchhandel erschienenen Tragödie behandelt worden. Das Drama von Prutz war politisch tendenziös; das von Auffenberg ein theatralisches Effektstück; die Dramen von Kruse und Koberstein vertreten, wenn man zu den etwas verschollenen Kategorien Schiller's zurückgreifen will, das

„Naive“ und das „Sentimentale“ auf dem Gebiete der dramatischen Dichtkunst.

Ebenso oft ist „Moritz von Sachsen“ behandelt worden; das Trauerspiel Kruse's erschien 1872. Bei Kruse ist Moritz kein Diplomat, kein Schüler des Macchiavelli, wie bei Giseke; auch ist nicht, wie in dem Drama von Ernst Wichert (1873), persönlicher Ehrgeiz bei ihm das treibende Motiv; er ist bei Kruse ein naiver, lebenslustiger Charakter, der in der Politik das nächste mit richtigem Instinkt ergreift, den Augenblick benützt, wie er sich bietet, ein junger, freudiger Held, der auch für die Freiheit der Gewissen kämpft, als die Stunde derselben geschlagen hat. Der Glanz- und Höhepunkt des Dramas ist die kriegerische Wendung des Kurfürsten gegen den Kaiser, nachdem die Verhaftung des Landgrafen Philipp auf der Moritzburg stattgefunden hat. Dagegen vermissen wir die Begegnung zwischen dem Kaiser und Moritz nach der Eroberung der Ehrenberger Klause, die uns für den dramatischen Konflikt unerläßlich scheint. Die Galanterie von Moritz gegen die Braut Albrechts, ein Liebesabenteuer des Helden, das aus dem Ton der Tragödie herausfällt, wird von Kruse als vorbereitendes Motiv für den Konflikt des letzten Aktes schon im ersten vorgeführt; doch wie in „Erich“ ist auch hier das anekdotisch Genrehafte zu arabeskenartig in die Handlung eingefügt. Die Charakteristik und der frische Ton sind in allen Kruse'schen Dramen anzuerkennen, während die etwas historienhafte Führung der Handlung selten eine eigentliche Spannung zu erzeugen vermag. Wie Moritz ist auch Karl V. treffend gezeichnet; er ist ein gravitätischer Denker, der es liebt, seine Gedanken in weisen Allegorien auszuspinnen; er hat in seinem Denken etwas vom Pomp der Universalmonarchie. Das Drama Kruse's: „Brutus“ (1874) ist ganz nach dem Schema des Shakespeare'schen

„Julius Cäsar“ entworfen, aber im eigenartigen Geist des Dichters ausgeführt.

Das Drama „Marino Falieri“ (1876) schließt sich an die Dramen Byron's und Delavigne's darin an, daß es in der Geschichte nicht weiter zurückgreift, als bis zur Entscheidung der Zehn über den Frevel Steno's. Der Gang der Historien ist in ihm wie bei Byron vorherrschend; aber er durchbricht die Einseitigkeit des Byron'schen Pathos durch das Streben nach einer bis ins einzelne hinein lebensvollen Charakteristik und durch naturwüchsigen Humor. Namentlich ist Michel Steno, die Lieblingsfigur des Dichters, damit reichlich ausgestattet. Dafür weiß der Dichter uns aber nicht auf der Höhe des Bedeutenden zu erhalten. Der Zufall einer Verwechselung, die in ein Lustspiel gehört, bildet nicht etwa einen vorübergehenden Zwischenfall, eine heitere Episode; er gehört mit zu den Grundsteinen der Tragödie, und noch kurz vor dem Tode des Dogen ist eine Aufklärung des Mißverständnisses erforderlich, die uns in die Stimmung der Schlußszenen eines Lustspiels versetzt.

Wie produktiv Heinrich Kruse ist, beweist die Thatsache, daß er in drei Jahren drei Dramen veröffentlichte: „Das Mädchen von Byzanz“ (1877), „Rosamunde“ (1878) und „der Verbannte“ (1879); vielleicht sind dies neuere Produktionen, vielleicht ältere, die in seinem Pulte lagen und die er einer Umarbeitung unterzog. Der Dichter schien immer mehr auf glänzende Bühnenwirkungen zu verzichten und jenem Zuge seines Talentes zu folgen, der ihn auf das einfach Naive hinweist, welches gelegentlich das Gepräge stiller Größe gewinnen kann, während es auch eben so oft unterschiedslos mit der geschichtlichen Chronik verschmilzt. Auch diese neuen Dramen lassen als Hauptvorzüge die klare Auffassung der Charaktere, deren Eigenart besonders im naiven Genre oft überraschend wirkt, sowie den edeln

dichterischen Stil, in dessen schlichte Gewandung oft originelle Bilder gewebt sind, erkennen, während die Führung der Handlung selbst meistens wenig spannend ist, und, wie schon in den früheren Dramen, lustspielartige Motive den Keim bilden, aus denen sich tragische Situationen entwickeln. „Das Mädchen von Byzanz" ist nicht die Heldin des ersten Dramas, sondern Pausanias, der Spartaner, der in Byzanz persischer Üppigkeit huldigt. Er tötet schlaftrunken das Mädchen, das ihn auf seinen Wunsch besucht, und an diesen merkwürdigen Zufall, der die Rache des Liebhabers herausfordert, knüpft sich die tragische Katastrophe; sein Streben nach Alleinherrschaft kommt zu Tage und das Gericht der Ephoren bricht über ihn herein. Die Gepidentochter Rosamunde ist eine Lieblingsgestalt der Dramatiker, die den geschichtlich gegebenen Stoff in immer neue Varianten kleiden. Kruse hat ein Motiv mit aufgenommen, das mehr in ein Intrigenlustspiel gehört. Der feingebildete Helmichis, der Freund Rosamundens, die neben dem kräftigen Barbaren als unverstandene Gattin dahinlebt, ist bereit, sie an Alarich zu rächen, der sie gezwungen hat, aus dem Schädel ihres Vaters zu trinken. Doch die Ermordung selbst überträgt er dem Schwertträger Perideo, dem Geliebten der üppigen Zofe Euphrosyne. Dieser folgt indeß erst der Aufforderung, als er infolge einer jedenfalls lustspielartigen Verwechselung die Königin statt der Zofe berührt hat und nun nach longobardischem Gesetz dem Tode verfallen ist, wenn er nicht selbst den König tötet. Der Held des Dramas: „der Verbannte" ist der Graf Corfiz Ulfeld, der dänische Coriolanus. Das Stück ist sehr umfangreich, umfaßt fünf Akte und ein Vorspiel und hat ganz die Dimensionen und den Charakter der Historie mit wechselnden Schauplätzen und mit einer Menge von Gestalten, die nur in einzelnen Szenen in die Handlung eingreifen und dann wieder verschwinden. So

zersplittert sich das Ganze in ein Szenenkonglomerat; aber auch die wenigen Hauptauftritte, in denen die Gegner sich gegenübertreten, sich Aug' in Auge sehen, in denen die Höhepunkte der dramatischen Handlung sich ausprägen, wie die Szenen zwischen Ulfeld und dem Schwedenkönig und diejenige seiner Verhaftung sind zu flüchtig skizziert; dem dramatischen Pathos, das für diese Höhepunkte unerläßlich ist, geht zu früh der Atem aus, und die Vorliebe des Dichters für das Anekdotische verwirrt hier durch Nebensächliches.

Die späteren Dramen Heinrich Kruse's „Raven Barnekow" (1880), „Witzlav von Rügen" (1881), „Alexei" (1882), „Arabella Stuart" (1888) zeigen uns das Talent des Verfassers von keiner neuen Seite. Alle seine Vorzüge zeigen sich in ihnen, aber ein besonders glücklicher Wurf ist kaum darunter: wir meinen, ein glücklicher Wurf für die Bühnen, wenn auch die Dramen fast alle bühnenfähig sind. In „Alexei" ist der Charakter des Helden durchaus ohne Interesse. Peter der Große tritt machtvoller hervor, besonders in der Schlußszene des zweiten Aktes, doch im Grunde als roher und barbarischer Gewaltherrscher. Der Konflikt ist weder vertieft, noch in spannender Weise gesteigert. Energischer ist der Fortschritt der Handlung in „Witzlav von Rügen". In „Raven Barnekow" ist nicht dieser gewandte Unterhändler des pommerschen Herzogs, sondern der energische, grausame Bürgermeister Voge von Stralsund, der jenen gefangen nehmen und hinrichten läßt, der eigentliche, aber sehr unsympathische Held. Die Handlung verzettelt sich in der Kleinstaaterei der nordischen Städte und Fürstentümer und verläuft in eine Kette von Mißverständnissen. Dagegen sind Kruse's „Fastnachtspiele" (1887) zum Teil von köstlicher Naivetät, in einem quellfrischen Ton abgefaßt, und dasselbe gilt von seinen poetischen Erzählungen „Seemannsgeschichten", in denen

eine treffliche Marinemalerei und oft ein kernhafter Theerjackenhumor herrscht.

Das bedeutendste Talent unter den jüngeren Tragödiendichtern besitzen ohne Frage Adolf Wilbrandt und Ernst von Wildenbruch. Wilbrandt ist am 24. August 1837 zu Rostock geboren als der Sohn eines Professors an der Universität, der in politische Händel verwickelt war. Die Anregungen des elterlichen Hauses gaben auch dem jungen Studenten eine ausgeprägte demokratische Richtung und führten ihn nach vollendeten Studien der publizistischen Thätigkeit zu. Von 1859—61 war er Mitredakteur der in München erscheinenden „Süddeutschen Zeitung". Dann machte er größere Reisen und lebte hierauf als Schriftsteller meistens in München, von wo er 1871 nach Wien übersiedelte. Hier verheiratete er sich 1873 mit der geistvollen Hofschauspielerin Auguste Baudius. Das Burgtheater wurde die Stätte seiner bedeutendsten Erfolge. Im Jahre 1881 wurde er zum Direktor desselben ernannt, doch trat er 1888 von dieser Stellung wieder zurück und lebt seitdem in Rostock, seiner Vaterstadt. Er ist ein Dichter von vielseitiger Begabung und Bildung, den wir auch unter den Lustspieldichtern und Novellisten wiederfinden. Als Lyriker gab er „Gedichte" (1874) und „Neue Gedichte" (1890) heraus. Das eigentliche stimmungsvolle Lied liegt ihm ferner, aber eine tiefe, in breiterem Strom einherflutende Empfindung ist ihm eigen. Auf den größeren Gedankensymphonien, von denen einige an die Ode erinnern, ruht der Hauptnachdruck. Sein „Gracchus, der Volkstribun" (1872) wurde neuerdings von dem Wiener Grillparzerkomitee mit dem ersten Preise ausgezeichnet, den dasselbe zu verteilen hatte. Das Drama hat eine rühmenswerte Energie des dramatischen Stils und einen leidenschaftlichen Schwung der Rhetorik, gegen den z. B. die „Fabier" von Freytag

als ein sehr schwächliches Produkt mit seiner blassen, mühsam zusammengekünstelten tragischen Phraseologie erscheinen. Doch „Gracchus“ ist nicht bloß ein rhetorisches Trauerspiel; es ist das Trauerspiel der Rhetorik überhaupt. Gaius läßt sich im Strom seiner leidenschaftlichen Ergüsse zu Drohungen gegen Scipio hinreißen, die einer seiner Genossen ausführt, indem er den Feldherrn ermordet. Das wird für Gracchus selbst das Verhängnis; nicht an seiner That, sondern an seinen Reden geht er zu Grunde. Er ist ein sehr moderner Römerheld, durchaus nicht aus einem Guß, sondern schwankend in seinen Entschlüssen, und nicht seine Begeisterung für die Volksrechte, sondern seine Pietät für den ermordeten Bruder wird von dem Dichter als Motiv benützt. Seine Mutter und seine Gattin haben eine Szene mit ihm, die an die ähnliche Szene im „Coriolan“ erinnert; sie bestimmt ihn, seine Rachegedanken aufzugeben. Doch wenn die Szene in dem Shakespeare'schen Drama eine entscheidende Peripetie bildet, so ist sie eher müßig in dem Wilbrandt'schen Stück; denn schon im nächsten Akt ist der Held wieder umgestimmt. Der Gaius Gracchus Wilbrandt's ist kein erzgegossener Volkstribun, sondern ein leidenschaftlicher und wankelmütiger Gefühlsmensch. Dagegen ist in den Volksszenen dramatische und theatralische Bewegung; es pulsiert in ihnen revolutionäres Blut und die Prosadiktion hat bisweilen eine markerschütternde Energie von echtem Gepräge des hochtragischen Stils. Die zweite Römertragödie Wilbrandt's: „Arria und Messalina“ (1874) spielt in der Kaiserzeit und ist von dem haut-gout einer wollüstig grausamen Epoche, welche in der Schule der modernen poetischen Makart's sehr beliebt ist, angekränkelt. Die tugendhafte Arria, Mutter des Markus, die den eigenen Sohn in den Tod treibt, als er in Messalinas Liebe geschwelgt, steht dieser üppigen und rachsüchtigen Kaiserin gegenüber, welche Pätus, Arrias red-

lichen Gemahl, und diese selbst zum Selbstmord zwingt. Das Stück ist nicht so aus einem Guß, wie Gracchus der Volkstribun, hat aber einzelne Kabinetsstücke sinnlicher Leidenschaft im Kolorit der „Pest von Florenz", und viele wahrhaft geniale Züge. Sein drittes Römerdrama: „Nero" (1876), ist eine Historie, welche uns die ganze Geschichte Nero's vorführt: seine Wandlung aus einem guten Fürsten in einen Tyrannen, seine Liebe zu Acte und Poppaea, den Muttermord, den Brand Roms, die Tötung der Poppaea, seinen Tod. Die Handlung hat etwas Grausiges, ruhelos Wildes; ihr fehlt jeder Ruhepunkt; sie wird von allzu bunten, krausen Arabesken überwuchert. Der Muttermord wird durch ein ganzes Wurzelgeflecht von Motiven begründet, statt daß ihm der Dichter eine starke Pfahlwurzel gegeben hätte. Die Entwickelung und Steigerung des Cäsarenwahnsinns ist allerdings der durchgängige Zug des Dramas, während die Begründung desselben aus einem einheitlichen Quellpunkte fehlt, der bei Gutzkow in der Allmacht des Willens besteht, mit dem eine allmächtige Phantasie bekleidet ist, die ihre ausschweifendsten Eingebungen in Wirklichkeit verwandeln kann. Jedenfalls hat Wilbrandt's „Nero" einzelne geniale Züge einer großen Dichterbegabung.

Eine überarbeitete Jugenddichtung ist „Giordano Bruno" (1874), verfaßt nach der Schablone der Märtyrerdramen, deren Etappen Verfolgung, Einkerkerung und Hinrichtung sind, und es ist dabei gleichgültig, ob ein Heiliger oder ein Ketzer der Held ist, welcher das dramatische Schema mit seinem Pathos erfüllt. Natürlich ist ein Drama Wilbrandt's nicht im großen Stil eines Corneille'schen „Polyeucte" gehalten; es herrscht darin eine bunte dramatische Bewegung, ja einzelne Szenen erinnern sogar an die neufranzösische Romantik; aber sie können trotzdem das einförmige Schema nur verdecken, nicht aufheben. Der tragischen Würde thut

es Eintrag, daß die beiden effektvollsten Szenen durch das Motiv des Lauschens herbeigeführt werden. Das Trauerspiel: „Robert Kerr“ (1880) hat einen trotz seiner vielgerühmten Schönheit und Liebenswürdigkeit unsympathischen Helden, den jugendlichen Günstling des Königs Jakob I. Seine Liebe zu der ebenso jungen, dämonischen Francis Essex wird anfangs von seinem freundschaftlichen Ratgeber Overbury begünstigt, so lange es sich um ein Verhältnis freier Leidenschaft handelt; als Kerr aber die Essex, die in einer Ehe von zweifelhafter Gültigkeit mit ihrem seit vier Jahren abwesenden Manne lebt, heiraten will: da widerspricht Overbury und bekennt, daß er selbst ihre Gunst genossen. Francis leugnet dies, geht nun aber darauf aus, Overbury zu verderben. Er verliert die Gunst des Königs, wird eingekerkert und auf Antrieb Kerr's und der Francis durch Gift getötet. Die Schuldigen leugnen zwar, kommen aber dem Strafgerichte des Königs durch Selbstmord zuvor. Dies letztere ist unhistorisch; beide wurden in Haft gebracht und Kerr überlebte seine Freventhat fast um die Hälfte seines Lebens. Die Handlung dieses Dramas hat keinen großen Zug; das Leugnen, Lügen, Intrigieren, bei dem sogar ein Kammermädchen die Hauptrolle spielte, läßt keinen tiefen Anteil aufkommen, und stellt die beiden Hauptcharaktere zu sehr im Schatten, noch dazu durch kleinliche Motive. Doch das Stück ist spannend, mit theatralischem Geschick aufgebaut und enthält sehr wirksame Szenen, besonders die Hochzeitsszene des vierten Aktes. Über das Ganze ist ein eigentümlich aromatischer Hauch einer glühenden, nirgends unedlen Sinnlichkeit gebreitet; ganz wie in „Arria und Messalina“, sodaß man Wilbrandt wohl als Vertreter der Makart-Hamerling'schen Richtung im Drama ansehen darf.

Adolf Wilbrandt's „Graf von Hammerstein“ (1870), ein mittelalterliches Drama, durch welches der Dichter zuerst

auf den Bühnen Fuß gefaßt hat, zeigt die Kunst szenischer Gruppierung, das scharfe Herausstellen wichtiger Situationen und eine oft dramatisch markige Sprache ohne tieferen Gedankeninhalt. Die ersten Akte sind trefflich arrangiert, namentlich die Klosterszene mit der Gewitterbeleuchtung; die Entführungsszene mit den Hüfthornklängen Konrads von Franken macht einen opernhaften Eindruck. Dagegen fehlt in dem Aufbau des Stückes die dramatische Steigerung: das Stück besteht aus einer langen Kette von Verfolgungen, die allmählich zu ermüden anfangen. Im übrigen spielt es im dicksten Mittelalter und erinnert an alte Recken- und Räuberstücke. Für wen soll die ganze Affaire, die in diesem Stück behandelt ist, ein tieferes Interesse haben? Der Gehalt ist nach Goethe der Anfang und das Ende aller Kunst; aber gerade in Bezug auf den Gehalt ist dies Schauspiel eine leere Hülse. Man wird uns entgegnen, ist nicht treue Liebe für den Dramatiker ein berechtigter, ein willkommener Stoff? Ja, wenn es sich in einem Drama um Abstraktionen handelte, die in der Luft schweben! Die Welt, mit welcher diese treue Liebe zu kämpfen hat, ist im Drama die Hauptsache, denn sie schiebt sich breit in den Vordergrund. Und diese Welt des 11. Jahrhunderts ist der unsrigen wildfremd! Es handelt sich im Stück um eine Verwandtenehe, welche von Kirche und Reich nicht gestattet wird. Wer interessiert sich heutzutage für ein kanonisches Ehehindernis? Und die ganze kirchliche Eloquenz, die dem Paderborner Bischof in mehreren Szenen von den Lippen quillt, läßt uns vollständig kalt; es ist eine totgeborene Weisheit. Die Frage der „Verwandtenehen" hat für uns nur eine physiologische Bedeutung. Nicht was die Kirche erlaubt oder verbietet, interessiert uns, sondern was dem Menschengeschlecht nützt oder schadet; nicht den Bischof Meinwerk wollen wir über dies Thema hören, sondern den Genfer Vogt oder

irgend einen andern profanen Physiologen. Möglich, daß wir nach einem solchen Vortrage der Ansicht wären, Graf Hammerstein thäte besser, nicht in die Familie zu heiraten und statt seiner Muhme Irmgard irgend ein anderes Burgfräulein heimzuführen, weil dies dem Geschlecht derer von Hammerstein mehr zum Segen gereichen dürfte. Ausdauernd in treuer Liebe ist allerdings unser Held. Im ersten Akt läßt er sich mit Irmgard von einem befreundeten Priester sub divo einsegnen, bis der Kaiser, persönlich einschreitend, die eben getraute Gattin von dem Gatten scheidet und der Äbtissin des Klosters überliefert. Im zweiten Akt befreit Hammerstein Irmgard aus dem Kloster in der Verkleidung eines Sängers; im dritten und vierten Akt verteidigt er sie in seiner Burg gegen die umlagernde Macht des Kaisers; im fünften Akt thut ihm dieser den Gefallen zu sterben; sein Freund Konrad von Franken wird Kaiser, und durch diesen glücklichen Zufall hat alles Leid des umhergescheuchten Paares ein Ende und das Schauspiel wird vor dem unpopulären Lose bewahrt, sich in eine Tragödie zu verwandeln.

Für sein Drama „Kriemhild“ (1877) erhielt Adolf Wilbrandt den Berliner Schillerpreis. Wir haben bei dem Nibelungenstoff stets Bedenken gegen das Sagenhafte geäußert, das unserm modernen Empfinden widerwärtig ist: dazu gehört besonders die Bändigung Brunhilds in der Brautnacht, die Tarnkappe Siegfrieds und ähnlicher Apparat, der auf der Bühne der Gegenwart unmöglich oder störend ist. Wilbrandt ist der erste Dramatiker, der den Mut gehabt, alles Sagenhafte und Mythische des Stoffes zu beseitigen und das Drama auf der allgemein gültigen Grundlage menschlichen Empfindens aufzubauen. Er vermochte freilich nur durch einen gewagten Kaiserschnitt aus der alten Nibelungensage ein modernes Drama herauszuschneiden, und als Opfer dieses Wagnisses mußte Brunhild fallen,

Brunhild, die Heldin des Geibel'schen Nibelungendramas, die Heldin einzelner Akte der Hebbel'schen Trilogie. Gegen Einwendungen, welche den fortfallenden dramatischen Kontrast zwischen Brunhild und Kriemhild beklagen, mochte sich Wilbrandt hinlänglich gefestet fühlen; denn in der That ist dieser Kontrast nicht im innersten Wesen der Charaktere begründet, sondern nur bei der ersten Begegnung in den ersten Szenen festzuhalten. Sobald Kriemhildens sich der Rachedämon bemächtigt hat, ist sie von derselben walkürenhaften Wildheit wie Brunhild, und es bleibt den Dichtern, welche an diese ihre charakteristische Kraft verschwendet haben, nichts übrig, als sie beiseite zu schieben, wie es auch Hebbel gethan, wenn im Drama nicht zwei Furien statt einer die Hauptrolle spielen sollen. Nach dieser Seite hin liegt in dem Fortbleiben der Brunhild eine Vereinfachung und damit eine Kräftigung der dramatischen Handlung.

Ganz anders verhält es sich mit den Motiven: wenn man die sagenhaften Wurzeln der Handlung ausgräbt, dann wächst sie verkümmert, weil ihr der tiefere Grund fehlt. Eine Nibelungentragödie ohne Brunhild, ohne die „Waberlohe", ohne Siegfrieds Einschreiten für Gunther in der Tarnkappe, ohne die Bändigung der wilden Nordlandsschönen, ohne die Plauderei des Helden in traulicher Stunde, ohne den Gürtel der Brunhild, ohne den Streit der Königinnen um den Vortritt: erscheint sie nur als denkbar, sind diese sagenhaften Motive mit den epischen und dramatischen nicht in einer unlöslichen Weise verknotet? Wir waren, wenn wir auch für das moderne Drama alles mythische Beiwerk und den mythischen Grundstock der Handlung verwerfen, keineswegs der Ansicht, daß der Nibelungenstoff in einer modern geläuterten Fassung auf die Bühne gebracht werden müsse; wir meinten nur überhaupt, es müsse von solchen Stoffen ganz abgesehen werden. An das Wagnis,

das rein Menschliche der alten Sage, losgelöst von allen ihr eigenartigen Elementen, zu dramatisieren, dachten wir nicht. Wilbrandt hat dies Wagnis unternommen: sind indes die neuen Stützen stark genug, den alten Bau zu tragen? Brunhild verlangt Siegfrieds Tod aus unerwiderter Liebe, die sich in grimmen Haß verwandelt hat. Sie, das große Agens des Stückes, bleibt indes hinter den Kulissen: wie haben statt eines Motivs ein ganzes Bündel von Motiven: Hagen's Neid, die Eifersucht der rheinbündischen Recken. Der erste Akt schließt mit Siegfrieds Tod; im zweiten treten an die Stelle der Nibelungenwunder die Shakespearegespenster. Siegfrieds Haupt, welches langsam nickend Krimhild zur Rache bestimmt. Wozu die Entwurzelung der starken Pfahlwurzeln der Sage, wenn solcher Geisterspuk um die Wipfel der Dichtung webt! Die Anklage des Mordes schleudert Kriemhild dem Hagen ins Angesicht und sagt Etzel ihre Hand zu, um Siegfried zu rächen. Der dritte Akt bringt die blutige Katastrophe in Etzel's Schloß, den Besuch der Burgunden, den Massenmord, Hagen's Tod, Kriemhild stirbt ihm nach. Wilbrandt hat so wenig wie andere Dramatiker diese Schlächterszenen auf der Bühne annehmbar machen können.

Doch trotz aller dieser Ausstellungen trägt das Trauerspiel das Gepräge eines dramatischen Talents von hoher Bedeutung: der Stil hat Kraft und Schwung, Zartheit und Innigkeit: die Liebesszene zwischen Siegfried und Kriemhild im ersten Akt ist von hoher poetischer Weihe, diejenige zwischen Gieselherr und Dietelind im letzten von rührender Lieblichkeit, ein Spiel mit Blumen am Rande eines Abgrundes. Die dramatische Situation ist meistens mit markiger Steigerung ausgebeutet; als Beleg führen wir nur Kriemhilds Anklage gegen Hagen an Siegfrieds Leiche an; das szenische Arrangement zeugt durchweg von bühnenkundiger Hand;

die theatralische Illustration ist eine glänzende. Auch die dem Stoff angethane Gewalt beweist dichterische Energie, obschon diese gerade hier nicht siegreich war: der Stoff blieb spröde für die moderne Behandlung und das ureigene Arom der Nibelungendichtung verflüchtigte sich dem Dichter unter den Händen.

Wilbrandt's Drama: „Der Meister von Palmyra“ (1890) ist eine tiefsinnige Traumdichtung, welche an diejenigen Calderon's und Grillparzer's: „Das Leben ein Traum“ und „Der Traum ein Leben“ erinnert. Doch predigt das Drama Wilbrandt's eine andere Lehre als diese: die jüdisch-christliche Sage von Ahasveros, der nicht sterben kann, spielt ebenso in die Dichtung herein wie der alte Glaube des Lotosblumenlandes an die Seelenwanderung. „Der Meister von Palmyra“, Apelles, ein tapferer Krieger, der die Wüstenstadt von den Feinden errettet, verabscheut den Tod, „den blutlosfinstern Feind der Menschheit“, und der schnöde Tod, der als Pausanias erscheint, bleich und schmerzverhüllt von Kopf zu Fuß, geht ihm aus dem Wege. Im letzten Akt verwandelt sich der Meister von Palmyra in einen Ahasver, der müde von einer Wanderschaft den Tod anruft. Diesem Meister gegenüber tritt nun eine weibliche Gestalt, die in immer neuen Menschwerdungen erscheint, zuerst als die Christin Zoë, die als ein Opfer der heidnischen Bewohner von Palmyra fällt, denen sie das Evangelium predigt; dann als die heitere, lebenslustige Römerin Phöbe, die sich treulos von ihm wendet, dann als seine Gattin Persica und als sein Enkel Nymphus, der etwas vom Goethe-schen Euphorion hat; dann als die geheimnisvolle Zenobia, in der wie ein Blitz die Erinnerung an frühere Erdenwanderung in wechselnden Gestalten aufleuchtet. Und ihr gegenüber erkennt Apelles die Wahrheit, welche zugleich der Sinn der ganzen Dichtung ist:

Es springt des Lebens Geist von Form zu Form;
Eng ist des Menschen Ich, nur eine kann's
Von tausend Formen fassen und enthalten.

Darum soll der Mensch nicht nach der Ewigkeit trachten, im Wechsel soll er blühn, von Form zu Form das enge Ich läutern und verklären, eine Verherrlichung der indischen Seelenwanderung. Es liegt in der Anlage dieses dramatischen Märchens, daß es aus verschiedenen Handlungen besteht, die miteinander nur durch die Person des Apelles verknüpft werden. In den Dramen Calderon's und Grillparzer's herrscht doch immer eine einheitliche Handlung; hier zersplittert sich dieselbe in fünf Einakter. Gegen den Grundgedanken wird sich manches einwenden lassen. Diese wechselnden Gestalten haben ja kein Bewußtsein ihrer inneren Einheit: wie sollen sie der Vollendung entgegenreifen? Auch im Stücke selbst bezeichnet die leichtfertige Phöbe doch keine Stufe des Fortschrittes gegenüber der apostolisch begeisterten Zoë. Indes klingt in das Traummärchen Sinn und Bedeutung mehr herein, als daß ihm eine streng logische Beweiskraft innewohnte — und der Meister von Palmyra ist das Werk eines echten Dichters, reich an poetischen Schönheiten und an tiefen Gedanken in edler Fassung und von scharfem Gepräge. Weniger bedeutend ist Wilbrandt's Versuch, den „Markgrafen Waldemar" (1889) in einer neuen dramatischen Beleuchtung erscheinen zu lassen, und zwar hat er die Variante gewählt, daß dieser Markgraf in der That und mit vollem Bewußtsein ein Pseudo-Waldemar ist, aber von dem echten die Mission erhalten hat, durch seines Namens Macht und eigene Thatkraft die zerrütteten Marken gedeihlicheren Zuständen entgegenzuführen. Die gewagte Aufgabe des Dichters war, dem Betrug, der sonst zu den unedeln Verschuldungen gehört, eine tragische Folie zu geben. Reichhaltigen Erfolg hat dieser Waldemar indes selbst in Berlin

nicht zu erringen vermocht, während die Brandenburger Dramen eines andern Dichters, Ernst von Wildenbruch, dort die größten Bühnenerfolge davon trugen, welche der Berliner Hofbühne seit Jahrzehnten beschieden waren. Doch schon früher hatte dieser sich als der erfolgreichste tragische Dichter des letzten Jahrzehnts bewährt und war wie Wilbrandt durch den Schillerpreis ausgezeichnet worden.

Die Eigenart beider Dichter ist sehr verschieden, obschon ihnen auch manches gemeinsam ist. Dazu rechnen wir den scharf ausgeprägten Sinn für theatralische Wirkung, welche bei Wildenbruch indes mehr eine tumultuarische Massenwirkung ist, bei Wilbrandt mehr durch szenische Kontraste und Beleuchtungseffekte erreicht wird. Wilbrandt's Seelenmalerei ist durchweg fein und vertieft und geht bisweilen ins Gewagte oder novellistisch Absonderliche über. Wildenbruch motiviert mit starken Strichen und es fehlt auch nicht an Lücken in seiner Motivierung; seine Helden halten selten Einkehr in ihr Inneres; das was Shakespeare zum großen Dichter machte, würde man vergeblich bei ihm suchen. Wilbrandt baut seine Dramen künstlerisch auf und es liegt nur an der Wahl der Stoffe, wenn sie die Teilnahme des Publikums nicht festhalten; es ist in ihm ein starker Rest der akademischen Richtung, welche nicht den sichern Instinkt für den das Herz der Zeit treffenden Stoff besitzt. Wildenbruch's dramatische Architektonik ist nur in wenigen Stücken, wie „der Menonit", kunstgerecht; in den meisten herrscht das Chronikartige und Historienhafte bis zur gänzlichen Verwahrlosung des einheitlichen Interesses. Wilbrandt's Stil hat etwas geistig Durchduftetes, oft Berauschendes: er hält sich meistens auf dichterischer Höhe. Wildenbruch besitzt den feurigen Guß dramatischer Leidenschaft, des zündenden Affektes, das os magna sonaturum; doch sein Stil hat eben so oft etwas Verwildertes und verliert sich in den letzten

Historien mit offenbarer Absichtlichkeit ins plebejisch Rohe. Würden wir den Nachdruck auf diese letzten Dramen gelegt haben, so hätten wir Wildenbruch wegen seiner stark angeschwollenen kraftgenialen Ader unter den Dichtern dieser Richtung besprechen müssen. Doch beide, Wilbrandt und Wildenbruch, sind vom Holz, aus dem man die Tragiker schnitzt.

Wir haben über Wildenbruch's Lebenslauf und seine lyrisch-epischen Dichtungen bereits früher berichtet. Als Dramatiker mußte er lange vor den Pforten des Hoftheaters antichambrieren: erst eine Aufführung der „Karolinger" am Viktoriatheater und die Anerkennung der Presse bahnte den bereits zurückgewiesenen Kindern seiner Muse den Weg dorthin. In die Litteratur führte sich Wildenbruch in einem und demselben Jahre, 1882, gleichzeitig mit vier Tragödien ein: „Die Karolinger", „Harold" „der Menonit" und „Väter und Söhne". Was die Stoffwahl betrifft, so geben wir den beiden letzeren den Vorzug; sie sind volkstümlicher, sie liegen unserem modernen Leben näher; sie haben einen nationalen und patriotischen Zug. Die Kämpfe zwischen Franzosen und Deutschen fesseln unser Publikum in ganz anderer Weise, als diejenigen zwischen Normannen und Angelsachsen. Die Karolinger führen uns in die im ganzen trübselige Epoche, in welcher die Nachfolger Karls des Großen sein Reich zersplitterten. Ludwig der Fromme, der Kaiser der Franken, hatte dasselbe zu Aachen zwischen seine drei Söhne Lothar, Ludwig und Pipin geteilt; aber er hatte wieder geheiratet, Judith, die schöne Tochter Welf's, und aus dieser Ehe ist ein Sohn Karl entsprossen, für welchen Judith die gleichen Rechte wie für die Brüder in Anspruch nimmt. Diese protestieren dagegen und der eine, Pipin, steht mit Waffengewalt bereit, den Reichstag von Worms zu sprengen, wenn dort eine solche Entscheidung getroffen werden

sollte. So ist die geschichtliche Situation, als Bernhard Graf von Barcelona in die Handlung eingreift. Er kommt aus Spanien zurück, wo er die Sarazenen geschlagen, und wird vom Kaiser zum Kämmerer ernannt. Er liebt die Kaiserin Judith; er hat sie schon früher geliebt, ehe Ludwig sie auf den Thron erhob; er erklärt ihr seine leidenschaftliche Liebe und zugleich, daß er bereit sei, für ihren Sohn und für sie selbst zu kämpfen. Der erste Akt giebt eine in spannender Weise schließende Exposition. Im zweiten Akt erfährt Bernhard durch sarazenische Sendlinge, daß Pipin vor Worms mit einem Heere erscheinen wird; er läßt den Brüdern sagen, das Netz sei bereit, sie sollten nur die Fische schaffen. Zu diesem Verrat verstehen sich die Sarazenen, weil Bernhard ihnen das Zugeständnis macht, ein maurisches Mädchen, das ihm wie ein Käthchen von Heilbronn gefolgt, um solchen Preis zurückzuschicken. Der Kaiser, von den Anschlägen seiner Söhne unterrichtet, krönt den jüngsten, Karl, zum Könige; doch Bernhards Pläne gehen weiter; er ist der selbst nach der Krone strebende Majordomus, der dieselbe mit Judiths Hand zugleich erringen will. Eine leidenschaftliche Begegnung mit der Kaiserin im Garten wird von der Maurin belauscht und verraten. Bernhard ersticht sie im Zorn. Jetzt gilt's den alten Kaiser durch Gift aus dem Wege zu räumen; er entlehnt das Gift von dem Mauren Abdallah, einem tötlichen Feind, den er thörichterweise zu seinem Vertrauten macht. Doch jetzt wendet sich auch der Bruder Karl gegen ihn, da er sieht, daß das verbotene Liebesverhältnis zur Mutter allein der Grund ist, warum Bernhard ihn zum Kaiser machen will. Hierin liegt eine echt dramatische Wendung: doch fällt diese Peripetie zu sehr mit der Katastrophe zusammen; Abdallah verrät Bernhard als den Mörder, und dieser fällt im Kampfe mit den Karolingern und den deutschen Rittern.

Ohne Frage mußte das Trauerspiel den Namen Bernhards von Barcelona tragen, er ist der eigentliche Held desselben, ein Verbrecher aus Ehrgeiz; doch die letzten Ziele seines Ehrgeizes liegen zu weit hinaus, so sehr im Duft der Ferne, daß der Zweck nicht imposant genug ist, uns mit den Mitteln auszusöhnen, ihnen den mißlichen Beigeschmack des bloß Verbrecherischen zu nehmen, Ehebrecher, Giftmischer, Mörder, und das letzte doch nur aus Übereilung. Er muß sich sagen, daß er Abdallah schonen muß, den Freund und Schützer des gemordeten Mädchens, dem Mitwisser des gefährlichen Geheimnisses — und dieser bringt ihm auch schließlich den Untergang. In den beiden ersten Akten ist der Charakter groß angelegt; es ist Schwung in seinem Auftreten. Im zweiten ist die dramatische Führung vortrefflich: im dritten und vierten entwickelt sich der Charakter nicht mit gleicher Bedeutung; es fehlt jede Einkehr in das Innere. Bernhard ist der unbußfertigste, hartgesottenste Sünder von allen dramatischen Usurpatoren. Wie regt sich in Macbeth das Gewissen; bei Bernhard keine Spur davon; er wird in seiner Sünden Blüte hinweggerafft. Wenn indes ein solcher Streber noch dazu in seinen Mitteln fehlgreift, wie Bernhard, den Ort zu seiner Zusammenkunft mit der Kaiserin so unklug wählt, daß sie sich verraten müssen, den Mauren, der ihn haßt, zum Mitschuldigen macht, so werden wir auch an den Fähigkeiten des Mannes irre, dessen ganzes Recht doch nicht bloß in seiner Kühnheit, sondern auch in seiner geistigen Überlegenheit bestehen soll. Interessanter ist der Charakter des jungen Karl: in ihm liegen tiefere Konflikte; es ist in ihm eine Wandlung und Wendung. Die Kaiserin Judith ist gegen den Schluß hin skizzenhaft gehalten; der schwache Kaiser, der scharfe und heftige Lothar, der ehrwürdige Wala sind gutgezeichnete Charaktere. Der Held des Trauerspiels „Harold“ ist der Sachsengraf Harold, der

sich, um Geißeln auszuliefern, in die Normandie begiebt und sich in des Normannenherzogs Tochter Adele verliebt. Dieser will ihm nur dann die Tochter zum Weibe geben. wenn er ihm zusagt, ihm zur Erlangung desjenigen, was Englands König Eduard ihm versprochen hat, zu helfen. Dies ist der Angelpunkt des Stückes und es ist für die tragische Größe desselben ungünstig, daß es sich im wesentlichen um ein Mißverständnis und einen Betrug handelt; Eduard hat dem König Wilhelm nach seinem Tode die Krone Englands versprochen, Harold meint, daß nur eine Erbschaft in der Normandie in Frage stehe, für welche der englische König dem Normannenherzog sein Wort verpfändet habe, denn davon hatte Eduard mit Harold gesprochen. Der hinterlistige Wilhelm läßt ihn bei dieser Meinung, indem er doppeldeutig sagt: Ja, es handelt sich um Eduards Erbschaft. Nach geleistetem Schwur erfährt Harold, daß er der Betrogene sei. Er nimmt die Schuld des Eidbruchs auf sich, und nachdem er von dem sterbenden Eduard die Krone erhalten, bekämpft er die Normannen, wird bei Hastings besiegt und fällt im Kampfe. Ein letzter balladenhafter Akt olgt noch dem Tode des Helden. Wilhelm der Eroberer weigert sich, Harolds Leiche auszuliefern, welche die Mutter desselben gefunden hat. Da erfährt der König, daß seine Tochter Adele gestorben sei, mit dem Namen Harolds auf ihren Lippen, und läßt, von diesem Tode ergriffen, der Mutter die Leiche ihres Sohnes geben. In diesem Drama erscheint das Motiv und die Katastrophe nicht mächtig genug; um mehr oder weniger leichtgläubiger, ein betrogener Held steht auf einem sehr niedrigen dramatischen Piedestal. Hierin erinnert das Stück an Brachvogel's „Adelbert vom Babanberge“; eine derartige diplomatische Niederlage wäre selbst für einen dramatischen Herkules ein Nessushemd. Wenn man das Geäst der Handlung auseinandernimmt, zeigt sich

manches Schwankende und Schiefe. Doch in den Hauptszenen herrscht eine ausnehmende, oft sich fast überstürzende theatralische Lebendigkeit und ein markiger dramatischer Ausdruck. So werden die beiden ersten Akte nirgends ihre Wirkung verfehlen und der etwas nachhinkende Schlußakt wirkt zwar nicht dramatisch, aber stimmungsvoll elegisch.

Wenn Wildenbruch in diesen Stücken in die dramatischen Fundgruben des Mittelalters hinabstieg, dessen Kolorit uns doch zum Teil fremdartig gemahnt, so hat er in den beiden anderen gleichzeitig erschienenen Dramen der Geschichte unseres Jahrhunderts, der vaterländischen Geschichte seine Stoffe entlehnt. Leider! ist das Schauspiel „Väter und Söhne" so wenig einheitlich gehalten, daß es in zwei Gemälde zerfällt, von denen das erste der Epoche der tiefsten Erniedrigung Preußens, das zweite derjenigen seines begeisterten Aufschwungs angehört. Das Stück beginnt mit der Belagerung von Küstrin durch die Franzosen, mit der Übergabe der Festung seitens ihres Kommandanten von Ingersleben, noch dazu infolge einer falschen Nachricht, und es schließt mit Straßenszenen in Berlin, wo man den Donner der Schlacht von Großbeeren mit Jubel begrüßt. Dieser genrebildlich nachschleppende Akt ist von dem Dichter umgearbeitet worden; doch sind an seine Stelle allzu theatralische und nicht ausreichend motivierte Effektszenen getreten. Der Träger der Handlung ist der Schullehrer Valentin, dessen einer Sohn als Deserteur ergriffen und beim Spießrutenlaufen durch die Strenge des Obersten getötet worden. Der Sohn des alten Ingersleben ist aus der Festung entwichen, um das Heer des Fürsten Hohenlohe zum Entsatz herbeizurufen. Der Schullehrer und sein Sohn Heinrich wissen, daß Hohenlohe schon kapituliert hat, aber sie sagen es dem patriotischen Deserteur nicht. Daran knüpft sich die weitere Handlung des Stückes. Auf der Festung spielen sich Szenen der

tiefsten Zerrüttung ab; sie sind mit packender dramatischer Steigerung ausgeführt. Der spätere Verlauf des etwas zerfahrenen Stückes ist rascher. Die Geschicke des jungen Ingersleben sind romanhaft. Der Konflikt zwischen dem alten Valentin, der inzwischen französischer Spion geworden, und seinem Sohn Heinrich prägt sich in einer dramatisch wirksamen Szene aus, während im übrigen die Handlung sich zersplittert. Die Situationsmalerei und Charakterzeichnung hat etwas Herbes, bisweilen Grelles. Das tritt auch in dem Trauerspiel: „Der Menonit“ hervor, welches in Bezug auf einheitlichen dramatischen Aufbau und ineinandergreifende Handlung die anderen Wildenbruch'schen Dramen weit übertrifft. Es spielt ebenfalls in der Zeit der Franzosenherrschaft. Der Held ist ein jugendlicher Anhänger jener Sekte, welche den Krieg und das Duell gleichmäßig geächtet hat; er liebt die Tochter des Ältesten seiner Gemeinde und will sich um ihretwillen mit einem französischen Hauptmann schießen. Die Vorschriften seiner Sekte erlauben ihm das nicht. Sein innerer Kampf und der Kampf mit der Gemeinde ist lebendig dargestellt. Er tritt als Anwalt der Mannesehre auf, als Rächer der Beleidigung, die ein roher Franzose der Geliebten durch Kuß und Umarmung angethan hat; er ruft aus:

Gott, heil'ger Gott, den man allmächtig nannte,
Zum Zeichen, daß du Vater bist der Kraft:
Was ist noch Recht, wenn dieses Unrecht ist,
Daß man zum Kampfe den Verruchten fordert,
Der deiner heil'gen Schöpfung schönsten Traum,
Das Weib, mit schmutz'ger Frechheit arg besudelt.

Erst als die Geliebte ihm zu gehören verspricht, wenn er vom Duell absieht, giebt er nach, muß sich aber dafür von den französischen Offizieren einen Feigling schelten lassen; außerdem wird ihm Marie doch noch vorenthalten. Da

sagt er sich von der Gemeinde los und will mit der Geliebten zu Schill entfliehen. Er wird verraten und den Franzosen ausgeliefert. Den Gefangenen sucht die Geliebte zu befreien; er erschießt den Verräter, wird nun aber von den heranrückenden Franzosen dem Tode geweiht. Marie bricht in höchster Aufregung sterbend zusammen. Wenn man davon absieht, daß das ursprüngliche Motiv dieses Dramas nicht schwerwiegend genug ist und mehr eine tragische Ironie in den ernsten Handlungen liegt, die sich an ein kleines, leichtfertiges Abenteuer knüpfen, so muß man diesem Drama einen durchsichtigen Plan, edle Haltung und künstlerische Steigerung nachrühmen: Vorzüge, die bei Wildenbruch um so höher zu schätzen, je weniger sie in seinen späteren Dramen zu finden sind.

Einen Abstecher, den der Dichter in das Gebiet der Salondramatik mit seinem Schauspiel: „Opfer um Opfer“ (1881) machte, ebenso wie einen Versuch auf dem Gebiete des romantischen Lustspiels: „Der König von Candia“ (1884) wollen wir hier nur kurz registrieren. Das Schauspiel, dessen Hauptinhalt die Liebe zweier Schwestern zu einem jungen Gelehrten ist, konnte in seiner novellistischen Fassung kein Glück machen, umsoweniger, als feine Seelenmalerei nicht Wildenbruch's Sache ist und daher die Handlung an innern Unbegreiflichkeiten leidet. Das Lustspiel ist zwar gegen den Legitimitätswahnsinn der Könige im Exil gerichtet, der Stoff hat daher Berührungspunkte mit der Gegenwart; aber die Behandlungsweise ist phantastisch, wie in einem altbritischen oder altspanischen Drama.

Wieder zur Tragödie kehrte Wildenbruch zurück in seinem Trauerspiel: „Christoph Marlow“ (1884), welches sich ganz in dem Rahmen der altenglischen Schauspieldichtung bewegt und auch den Ton derselben nachahmt, besonders dem Schwan vom Avon nachzudichten bestrebt ist. Das alles

ist hier vollständig berechtigt, denn der Held ist einer der gefeiertsten altbritischen Dramatiker, der Dichter des „Tamerlan“ und „Faust“, der sich vor Shakespeare's glänzend aufsteigendem Genius beugt und durch die Triumphe des jungen Poeten, dessen Bedeutung er selbst anerkennt, vernichtet wird. Diesen Stoff hat Ludwig Tieck in seiner interessanten Novelle: „Dichterleben“ bearbeitet. Den Höhenpunkt des Stückes bilden die Szenen, in denen Marlow gleichsam vor Shakespeare zusammenbricht, doch daraus läßt sich kein Drama gestalten; es bedarf noch einer spannenden Fabel. Und auch diese ist durch die Überlieferung aus Marlow's Leben vorhanden. Der Dichter entführt ein Mädchen, das sich für ihn begeistert hat und fällt dann im Zweikampf mit dem Bräutigam desselben, oder er wird vielmehr von diesem, als er mit ihm in Händel gerät, erstochen. Für die dramatische Fassung der Handlung liegt hier das Mißliche vor, daß dieser Tod mit jener innerlich vernichtenden moralischen Niederlage in keinem Zusammenhange steht und nur in ganz äußerlicher Weise sich mit ihm verknüpfen läßt. Das Drama hat einzelne Szenen von glühender Leidenschaftlichkeit; doch der Charakter des Haupthelden hat einen unsympathischen Zug; das Unedle des tückischen Neides tritt, besonders im dritten Akt, zu markant hervor. Die Diktion enthält einzelne Juwelen, wie die Schilderung der Seeschlacht im ersten Akte, doch neben schönen Ergüssen dichterischer Kraft auch frivole Witzhascherei und geschmacklose Bilder, die sich nicht ganz mit der Treue gegen den damaligen Zeitgeschmack rechtfertigen läßt.

Eine Stufe tiefer als „Christoph Marlow“ stellen wir die Dramen: „Das neue Gebot“ (1886) und „Der Fürst von Verona“ (1887). In beiden hat die Handlung zu wenig Innerlichkeit und es überwiegt der theatralische Lärm. „Das neue Gebot“ ist eine Tragödie des Cölibats.

Die Handlung spielt in einer sehr unerquicklichen Epoche deutscher Geschichte, in der Zeit König Heinrich's IV. und bewegt sich. zum großen Teil auf dem Boden kirchlicher Gegensätze, die für die Gegenwart kein Interesse mehr haben. Freilich spielen menschliche Konflikte auch in die Handlung mit herein. Doch sie werden unter dem Gerölle dieser mittelalterlichen Zustände allzusehr verschüttet. Der Konflikt, der durch das Stück geht, ist der des kirchlichen Machtspruchs mit dem menschlichen Empfinden des Helden und der gelobten weltlichen Treue. Die sächsischen Großen haben sich gegen König Heinrich empört. Kaum hat der Pfarrer von Volkerode, Wimar Knecht, der flüchtigen, kranken Königin Weib und Tochter zur Pflege gesellt, als ein Bote des Papstes Gregor verlangt, daß er über Heinrich das Anathema ausspreche. Im dritten Akt aber wird das neue Gebot verkündet: das Cölibat. Wimar soll sich von allem scheiden, was ihm im Leben teuer ist; doch er entsagt seinem Amt und flieht mit seinem Weibe; Marthas Herz bricht: in diese Herzenstragödie lärmt der Kampf zwischen Heinrich und seinen Vasallen hinein. Das Stück hat keinen großen Wurf, keine hinreißende Spannung. Es trägt im einzelnen die Züge eines markigen Talentes, besonders in der Charakteristik der Hauptführer der kämpfenden Parteien; doch es verflacht sich oft in äußerlichem Spektakel. Dieser Tadel trifft auch das Trauerspiel: „Der Fürst von Verona“ (1887). Hier sind es nicht die Montecchi und Capuletti, welche sich mit gezückten Schwertern in den Straßen von Verona gegenüberstehen, sondern die Ghibellinen und die Guelfen. Es ist eine eigenartige Erfindung des Dichters, durch welche sich die Exposition sehr lebhaft gestaltet, den Kampf der beiden Parteien durch eine Art von Rosenkrieg zu veranschaulichen, der in einem Klostergarten durch das Werfen weißer und rother Rosen zwischen jungen Mädchen aus dem

Geschlecht der Guelfen und Ghibellinen geführt wird. Sellvaggia, des welfischen Grafen von Sanbonifazio Tochter, von beiden Parteien geliebt und verherrlicht, träumt von einem Bunde der weißen und rothen Rosen, von einer Versöhnung — und in der That, sie ist vom Schicksal berufen, diese Versöhnung ins Werk zu setzen. Ihre Stiefmutter Adelaide freilich will die Hand der Tochter einem wilden Parteigänger des Hauses, Scaramello, geben. Da erscheint der neue ghibellinische Fürst von Verona, der milde, edle Mastino della Scala und rasch hat sich der Jungfrau Herz ihm zugewendet, deren Erscheinung auch ihm alsbald heiße Liebe eingeflößt hat. Romeo und Julia — sie haben sich gefunden und ihr Bund ist eine Bürgschaft des Friedens. Doch zu tief hat sich der Haß der Parteien in die Herzen eingefressen; der Funke glimmt unter der Asche; beim Verlobungsfeste selbst geraten die Wütenden aneinander; die Nachricht, daß Konradin über die Alpen gegangen, entfacht die alte Zwietracht zu wilden Flammen. Scaramello in seiner wütenden Leidenschaft tötet Sellvaggia, als sie ihm nicht folgen will. Viele Szenen des Stückes haben einen glücklichen Wurf und hinreißendes Feuer; doch es herrscht darin eine flackernde Beleuchtung der unruhig bewegten Gruppen, während das helle, aus Seelentiefen aufsteigende Licht mit sanftem Verweilen fehlt. Es ist zu viel Tumult, zu viel Massenbewegung; der Kampf der Parteien darf doch immer nur den Hintergrund bilden, wie der Kampf der Montecchi und Capuletti in „Romeo und Julia". Eine Vergleich mit Shakespeare's Meisterwerke zeigt am deutlichsten, was wir bei Wildenbruch vermissen. Sein Drama ist doch auch eine Tragödie der Liebe; aber kaum ringen sich die entscheidenden Momente der Liebestragödie aus diesem tumultuarischen Gewirr von Szenen und Per-

sonen los. Es fehlt künstlerische Klarheit und Läuterung und die rechte Perspektive für die dramatischen Gruppen.

Die größten Erfolge errang der Dichter indes erst, als er sich ganz der vaterländischen Geschichte zuwendete, der brandenburgisch-preußischen, der er, wie es scheint, auf längere Zeit treu zu bleiben gedenkt. „Die Quitzows“ bezeichnen nicht nur diesen Wendepunkt, sie sind auch dasjenige historische Drama, welches am Berliner Hoftheater seit Jahrzehnten die längste Reihe von Aufführungen erlebt hat. Der Charakter des Dietrich von Quitzow mag an den „Götz von Berlichingen“ erinnern; er ist voll stolzer, aber wilder Männlichkeit, von einem selbstherrlichen Trotz, der das Gesetz verachtet und kein anderes anerkennt als das, welches er selbst diktiert. So sagt er sich von den Pommernherzögen los, welche ins Land gefallen sind und schließt ein Bündnis mit der Stadt Berlin, bei welchem er aber den Löwenanteil für sich in Anspruch nimmt. Dem kaiserlichen Abgesandten, welcher den Burggrafen von Nürnberg als den Statthalter der Marken ankündigt, antwortet er trotzig im Namen Berlins, aber durchaus im Widerspruch mit den Berliner Bürgern. Und dieser Widerspruch steigert sich zu heftiger Gereiztheit, als er Wins, den Bürgermeister von Straußberg, gefangen auf seine Burg Friesack abführen läßt. Dem Burggrafen von Nürnberg, der sich in einem Monolog von großer dichterischer Schönheit einführt, huldigen nun die meisten Ritter und die Städte, auch die Stadt Berlin. Nur Dietrich verharrt in unbeugsamem Trotz, wird von dem Burggrafen in die Acht erklärt und in seiner Feste Friesack belagert. Doch nicht durch die Hand der Truppen des Hohenzollern fällt Dietrich von Quitzow; er fällt durch die Hand seines Bruders Konrad, der aus der Domschule des Propstes Ortwin zu dem kaum gekannten Bruder zurückkehrt, weichherzig und edelmütig und dem gewaltthätigen Wesen

fremd. Die Frau und die Tochter des gefangenen Bürgermeisters nimmt er dem Bruder gegenüber in Schutz, die letztere gewinnt sein Herz. Innerlich gebrochen durch den Zwiespalt mit Dietrich, und dem Hohenzoller im Herzen zugethan, erhebt sich Konrad erst zu energischem Widerstand, als Dietrich seiner Geliebten, der Königstochter Barbara folgend, zu den ins Land fallenden Polen mit den Seinigen durchbrechen will. Da rafft sich Konrad auf, giebt Gegenbefehl, und es kommt zu einer hochdramatischen Szene zwischen den beiden, in welcher Dietrich von Konrads Hand fällt; dieser läßt sich dann selbst töten vom Bannerträger der Quitzows.

Der Aufbau der ganzen Dichtung ist insofern unkünstlerisch, als dieser entscheidende Konflikt zwischen den beiden Brüdern erst so spät zum Ausbruch kommt und sich nicht von Anfang an ankündigt. Doch das Stück gehört einmal in das Gebiet der Historien, so zweifelhaft die Berechtigung dieser künstlerischen Zwittergattung sein mag; es ist keine Tragödie der feindlichen Brüder; es hat einen breiten, geschichtlichen Untergrund; es ist eine Verherrlichung der Herrschaft des Gesetzes, welches mit den Hohenzollern in die Mark eingezogen ist, gegenüber dem wüsten Raubrittertum, das sich oft mit des Landes Feinden verband; es ist eine Huldigung für das Herrschergeschlecht, welches dem Volke ein Vaterland geschaffen hat, und dafür wird ja Konrad von Quitzow zum Brudermörder und bringt sich selbst zum Opfer. In den ersten Akten der Historie nehmen die Volksszenen einen breiten Raum ein; wie ein kleines Lustspiel, das selbst seinen Abschluß hat, spielt die Liebe des Köhne Finke, des flotten Vagabunden, zur Meisterstochter Riecke in die Handlung mit hinein, und durch den Berliner Dialekt, dessen Einführung für die Zeit der Quitzows, in welchem Nante noch nicht geboren war, ganz unberechtigt

ist, erhalten einzelne Szenen fast das Gepräge einer Berliner Lokalposse. Die Frauencharaktere treten weniger bedeutsam hervor; einige sind nur für die Straßenszenen geschaffen; die irrsinnige Anna, gestählt durch die in ihrem Herzen aufgehende Liebe für Konrad, hat einen wehmütigen Reiz, mehr greift die kühne Polin Barbara, die etwas von Schiller's Maryna im Demetrius hat, in die Handlung ein, als sie den Anmarsch der von ihr herbeigeholten Polen verkündet.

Die „Quitzows" fassen sich, bei aller Zerfahrenheit in den ersten Akten, doch zu großen Szenen zusammen; sie haben einen gewissen schwunghaften Zug, den wir in den beiden folgenden brandenburgisch-preußischen Historien des Dichters vermissen. Der „Generalfeldoberst" (1890) und der „Neue Herr" (1891) sind die zweiten Nummern dieser Serie — nach unserer Überzeugung keine Glücksnummern. In beiden zeigt sich kein zielbewußtes künstlerisches Streben; die Exposition ist breit und nimmt ganze Akte ein, in dem letzten Drama die Hälfte desselben. Aus einem Gewirr von Arabesken schlängelt sich zuletzt die Haupthandlung empor, deren Verlauf vorher weder angekündigt noch mit Spannung erwartet wird. Der Generalfeldoberst spielt zur Zeit des dreißigjährigen Krieges. Der Held ist der Markgraf Johann Georg von Brandenburg, Feldoberst der schlesischen Stände, der den regierenden Kurfürsten in Berlin vergeblich zu bewegen sucht, die böhmische Königskrone sich anzueignen und damit an die Spitze der protestantischen Bewegung zu treten. Friedrich von der Pfalz kommt ihm zuvor — die schlesischen Stände huldigen ihm; nur der Markgraf zögert noch, bis ihn die Beredsamkeit der schönen Königin Elisabeth, die eine sehr tiefe Leidenschaft zu ihm hegt, und noch mehr die Verkündigungen einer Somnambule, welche die Herrlichkeit eines Friedrich preist und welche der Markgraf thörichterweise auf den von ihm im Grunde ver-

achteten Böhmenkönig bezieht, für das Lager desselben anwerben. Er beteiligt sich an der Schlacht am Weißen Berge, in welcher die Herrlichkeit des neuen Königtums ein Ende mit Schrecken nimmt, wird von den Österreichern gefangen und zum Tode verurteilt — eine poetische Lizenz, die nicht mit den geschichtlichen Thatsachen stimmt. Der Held des Stückes in seiner Abhängigkeit von den weiblichen Orakeln mit und ohne Somnambulismus gewinnt unsere Teilnahme nicht; interessanter ist der leichtfertige Böhmenkönig, der mit seinem ganzen Hofhalt recht charakteristisch geschildert ist. Das Ganze ist höchst locker zusammengefügt. Der erste Akt mit seinen theologischen Zänkereien hat keinen in die Zukunft hinausweisenden Abschluß; das Stück ist eine dramatische Chronik, ebenso wie „der neue Herr“, ein Schauspiel, dessen Held der junge Kurfürst ist, welcher die Zügel des Regiments energisch ergreift, den österreichischen Einfluß, welcher Brandenburg seiner Selbständigkeit berauben will, vernichtet, indem er den bisherigen Machthaber in den Marken, den Fürsten Schwarzenberg, demütigt und merkwürdigerweise auch bekehrt und die Junker zu Paaren treibt, seinen Freund und Waffenbruder Rochow aber, welcher trotz des mit Schweden geschlossenen Friedens hinter dem Rücken des neuen Herrn einen Krieg mit ihnen anzuzetteln sucht und diesem trotzig gegenübertritt, niederschießen läßt. Diese Handlung entwickelt sich aber erst in den letzten Vorgängen des Stückes; die drei ersten sind Exposition; der zweite erinnert an die Piccolomini, der dritte aber ist eine Episode aus dem Volksleben mit vielem theatralischen Lärm, mit Mord und Todschlag, aber aufs lockerste mit der Haupthandlung verknüpft durch ein Liebesabenteuer Rochow's, das sonst auf das beiläufigste behandelt ist, wie überhaupt die Frauen in dem Stücke eine Mitleid erregende Rolle spielen. Dabei ist dasselbe in den Reimversen von Wallenstein's Lager gedichtet,

die sich indes oft in ganz willkürlich behandelte Knittelverse auflösen. Die geschmacklose Holzschnittmanier wirkt abstoßend, besonders wo der Ton in eine rohe Kasernensprache verfällt. In den letzten Akten erweckt der Charakter des Kurfürsten in seinen großen Szenen unsere Sympathie.

Noch erwähnen wir, daß Wildenbruch's Muse inzwischen auch einmal „Rührt Euch" kommandiert, die Brandenburgischen Musketen zusammengestellt und einen Abstecher in die Arbeiterquartiere gewagt hat, wo die rote Fahne des „neuen Naturalismus" weht. In seiner „Haubenlerche" (1889) wandelt er die Bahnen Sudermann's, ohne indes den glücklichen Wurf der „Ehre" zu erreichen. Ein über Vorurteile erhabener Fabrikherr will ein Fabrikmädchen, das er liebt, heiraten. Sein Bruder hält dies für Thorheit und sucht das gute Vorhaben dadurch zu vereiteln, daß er das Mädchen vorher verführt. Dazu kommt es indes ebenso wenig wie zur Ehe des Bruders; das Fabrikmädchen heiratet den Arbeiter, dem sie ihr Herz geschenkt hat. Die Verführungsszene, die zwar nicht an die Ehre, aber an „Sodoms Ende" erinnert, ist vor der Aufführung von den meisten Bühnen gemildert worden.

Wildenbruch's Gesamtbild ist das eines Dichters von theatralischem Instinkt und dramatischer Kraft. Er hat ähnlich wie Wilbrandt einen scharfen Blick für das Effektvolle, und was bei ihm auch nicht dramatisch niet- und nagelfest ist, wird sich doch auf der Bühne wirkungsvoll präsentieren. Seine Sprache ist knapp, markig, von durchgreifender Energie in den großen Szenen; aber gerade in Bezug auf seinen Stil darf man ihn durchaus nicht mit Schiller vergleichen; denn die Ergüsse dramatischer Eloquenz und eines feurigen Pathos mit hinreißender Gewalt sind bei ihm sehr selten; nur in den ersten Dramen findet man sie hier und dort, in den letzten ist er auf die Abwege der

kraftgenialen Dramatik geraten und hat sich nicht bloß zum Derben, sondern auch zum absichtlich Verrohten verirrt. Mag er als der berufene Dramatiker einer vorzugsweise soldatischen Epoche erscheinen mit seinem Kern- und Kraftstil, als der erfolgreiche Raupach der Hohenzollern: ohne größere Vertiefung der Charaktere und der Leidenschaften läuft er Gefahr, theatralische Reliefarbeiten zu liefern, die nicht Dauer versprechen. Nichts verraucht rascher als das Pulver der Theatereffekte. Raupach war auch der Bühnenbeherrscher Norddeutschlands — und was ist von seinen Stücken übrig geblieben? Auf der Bahn, die er mit seinen „Karolingern" betreten, möge Wildenbruch weiterschreiten; er führt jedenfalls eine gute dramatische Klinge und hierin zeigt sich seine echte Begabung.

Mehr an Schiller's Stil erinnert Heinrich Bulthaupt in seinen Dramen. Er ist am 26. Oktober 1849 in Bremen geboren und lebt dort als Stadtbibliothekar. Seinen Kunstverstand und seine Bühnenkenntnis hat er durch dramaturgische Skizzen und Streifzüge, vor allem durch seine „Dramaturgie der Klassiker" (3 Bde., 3. Aufl. 1889) und durch seine „Dramaturgie der Oper" (2 Bde. 1887) bewiesen. Nach seinen Erstlingsversuchen: „Saul" (1870), „Ein korsisches Trauerspiel" u. a. hat er namentlich mit drei Werken: „Die Malteser" (1883) „Gerold Wendel" (1884) und „Eine neue Welt" (1886) Fuß auf den Bühnen gefaßt. „Die Malteser" sind auf Grundlage des Schiller'schen Fragmentes gedichtet. Bulthaupt ist mehrfach von demselben abgewichen. Schon die Beseitigung des Chors gestattete eine freiere dramatische Bewegung. Überhaupt ist das Schiller'sche Szenarium nicht frei von mancherlei Wiederholungen und epischen Ausführungen; denn es konnte nur unfertig sein als eine Zusammenstellung von Federproben und willkürlichen dramatischen

Bildern, wie sie beim Durchdenken des Stoffs zufällig vor der Phantasie des Dichters aufsteigen. Bulthaupt hat in seiner „Dramaturgie der Klassiker" sich über die schöne Sprache im Drama so treffend ausgesprochen, daß man von Hause aus gewiß sein konnte, er werde die kraftgeniale Diktion, der es nicht an Extravaganzen und Verzerrungen fehlt, in seinem eigenen Werke nicht bevorzugen. Eher kann man den ersten Akten eine zu lyrische Färbung zum Vorwurf machen, während in dem letzten die Diktion mehr gesammelte Kraft gewinnt. Im ganzen hat er den Schillerschen Stoff dramatischer zu großen Konflikten zusammengerafft; wirksam sind besonders die Szene im Kapitelsaal, die Szene, wo Vater und Sohn sich erkennen und die Verurteilung des Ritters Saint-Priest. „Gerold Wendel" spielt in den Bauernkriegen, die dem Trauerspiel einen bewegten dramatischen Hintergrund geben, und zwar zur Zeit, als der Feldhauptmann des Schwäbischen Bundes, Georg Truchseß von Waldburg, energisch gegen die Aufständischen einschreitet. Die Helden des Stückes sind zwei Brüder, die im feindlichen Lager stehen: Georg Wendel, ein Bauernführer, begeistert für die Losungen des Aufstandes, und Balder, der als Sohn des Edelmanns auf dem Schloß erzogen wird, ohne von seiner Herkunft zu wissen. In einer großen Szene treten die Brüder sich gegenüber: es werden dabei die Grundsätze ausgesprochen, die sich in dem Aufstande feindlich bekämpfen. Balder erfährt von seiner Mutter Benigna, daß er nicht von Geburt dem Ritterstande angehört und verblutet freiwillig an seinen Wunden, während Gerold im Kampfe fällt. Das Interesse wird dadurch, daß es sich bald dem einen, bald dem anderen Bruder zuwendet, die beide der Teilnahme gleich würdig sind, etwas zersplittert. Dagegen ist der feurige Erguß poetischer Beredsamkeit und die Bühnenkenntnis des Autors anzuerkennen. Beides bewährt sich auch

in dem Trauerspiel: „Eine neue Welt“. Der Entdecker der neuen Welt jenseits des Ozeans, freilich! erscheint nur als eine durch die Schändlichkeit der Zeitgenossen gebrochene Erscheinung; aber die neue Welt des Geistes verkündet der Deutsche Martin Beheim, der auf dem durch die Inquisition mit Blut getränkten Boden Spaniens für Licht und Freiheit kämpft. Seine Geliebte, Maria, sucht ihn vor dem Strafgericht der Inquisition zu retten und giebt sich den Tod, als sie einem ungeliebten Manne die Hand reichen soll. Martin Beheim aber darf nach Deutschland zurückkehren. An seiner Seite kämpft ein Schüler Savonarola's, Neri, ihm gegenüber Fray Leon, der Richter des heiligen Offices und auch die Königin Isabella, welche indes der Fanatismus nicht um alles weibliche Empfinden gebracht hat. Der Dichter giebt seinen Dramen große geschichtliche Perspektiven; sie sind mit dem geistigen Inhalt der Zeiten gesättigt, in welchem sie spielen. Der Aufbau ist dramatisch und theatralisch zugleich; nur verblaßt gegenüber dem Gedankenschwung bisweilen das individuelle Gepräge der Charaktere, sodaß sie der darstellenden Kunst meistens nicht dauernde Aufgaben bieten. Die Dramen von Bulthaupt erinnern hierin und in den geschichtlichen Gedankenperspekeiven an diejenigen von Julius Mosen.

Im ganzen nach der Richtung des lakonischen Kraftstils neigt der Wupperthaler Dramatiker **Friedrich Röber** (geb. am 19. Juni 1819 zu Elberfeld, als Kaufmann daselbst lebend), dessen „**Dramatische Dichtungen**“ (1851) und dessen Trauerspiel: „**Sophonisbe**“ (1884) erschienen. Seine Darstellungsweise hat bisweilen etwas Abruptes, Zerklüftetes, und ist ungleich in Bezug auf poetischen Wert; sie enthält Züge eines starken Talentes, einzelne dramatische Lichtblicke und Geistesblitze, aber auch viel Nebelhaftes und Triviales. Der Szenenwechsel ist oft rapid, die Handlung

unruhig, tumultuarisch, durch Genrebilder zur Unzeit durchsetzt, so namentlich in „Sophonisbe". In „Tristan und Isolde" herrscht eine oft wunderliche Romantik und herausfordernde Sinnlichkeit; die dramatisch kernigsten Szenen enthält „Kaiser Heinrich IV." Das bedeutendste Werk Röber's und eines der besten Hohenstaufendramen überhaupt ist „Kaiser Friedrich II." (1884). Im Mittelpunkte dieses Dramas steht der Konflikt zwischen dem Kaiser und seinem Kanzler Pier delle Vigne. Dieser erscheint als ein kunstsinniger und geschmackvoller Herr, Meister eines gewandten Stils; er läßt sich von den italienischen Städten bestechen und arbeitet ihnen sogar das Memoire aus, das sie dem Kaiser überreichen wollen. Er schmachtet überdies in den Banden einer zweideutigen Schönen, der üppigen Lucretia, der zuliebe er immer neue Schätze sammeln muß. Der Kaiser aber liebt des Kanzlers schönes und tugendhaftes Weib Margherita. Hier setzt der Dichter den Hebel ein, um die tragische Katastrophe herbeizuführen; die Eifersucht macht den Kanzler zum Verbrecher. Friedrich hat bei einem Besuche bei Margherita, die sich dem Kaiser gegenüber spröde und abwehrend verhält, seinen Handschuh liegen lassen: ein unverkennbares corpus delicti, denn er trägt wie kein anderer arabische Schafziege. Das bestimmt den Kanzler, den Kaiser durch seinen arabischen Arzt vergiften zu lassen, ähnlich wie in den „Karolingern" Wildenbruch's ein arabischer Arzt den Kaiser mit Gift tötet. Der Kanzler zerschellt darauf seinen Schädel an einer scharfkantigen Säule. In diesem Schema der Fabel stehen sich der Kaiser und der Kanzler, die edle Margherita und die wüste Lucretia in scharfem Kontrast gegenüber. Ein reicher historischer Inhalt, die enger zusammengerückte Zeit von der Niederlage der Mailänder bei Corte nuova 1237 bis zu des Kaisers Tod 1250 umfassend, ist nun mit in diese dramatische Form gegossen.

Einige der Szenen stehen ganz auf der Höhe historischer Dichtung. Groß gedacht und von theatralischer Anschaulichkeit ist die Szene, wo Friedrich sich seine sieben Kronen bringen läßt, um sich zu überzeugen, daß ihm keine verloren gegangen ist. Der Dialog, durchweg in Prosa gehalten, hat Kraft auf den Höhen des Affekts und giebt dem Gedanken oft eine schlagende und prägnante Fassung, ohne in die Interjektionsprosa und geschwollene Kraftphrase vieler Stürmer und Dränger zu verfallen. Auch das dramatische Märchen hat der Dichter angebaut. Eine Dichtung mit markiger Charakteristik und poetischem Hauch ist „das Märchen vom König Drosselbart“ (1881). Einen ganzen Märchenschatz enthält das merkwürdige Buch: „Marionetten“ (1882), das sich als eine Novelle ankündigt, im Grunde aber mehrere gereimte Spieltexte zu Marionetten enthält, die durch eine Rahmenerzählung mit allerlei geistreichen Exkursen verbunden sind.

Die beiden Lyriker, Johann Georg Fischer und Hermann Lingg, haben sich ebenfalls in Dramen versucht, doch ist bei ihnen mehr die Neigung zur deklamatorischen Jambentragödie vorherrschend. J. G. Fischer hat den Kampf zwischen der Hierarchie und der fürstlichen Macht dreimal zum Mittelpunkte seiner Dramen gemacht; in seinem ersten Drama: „Saul“ (1862), verlegt er ihn in das Altertum, in „Friedrich der Zweite von Hohenstaufen“ (1863) in das Mittelalter, in „Kaiser Maximilian von Mexiko“ (1868) in die neueste Zeit. In allen diesen Stücken, am wenigsten in dem letzten, vermissen wir eine klar sich aufbauende, kunstvoll gesteigerte und spannende Handlung. Die Entschlüsse der Helden sind nicht immer die Frucht notwendiger Entwickelung; sie kommen oft plötzlich und sind nicht auf die Höhenpunkte der dramatischen Architektonik gesetzt. Auch zersplittert sich in „Saul“

und „Friedrich“ die Handlung zu historienhaft in Zeit und Raum. In „Saul“ fehlt das gleichmäßige Portament der Diktion, indem diese den Chronik- und Hymnenstil vermischt; in „Friedrich von Hohenstaufen“ dagegen herrscht eine nicht von Bombast freie Getragenheit der Sprache, bei einer oft tüchtigen charakteristischen Kraft. Auch in „Kaiser Maximilian“ schlägt der Stil der Historie vor. Ohne Frage ist dieser Kaiser ein tragischer Held als ein Fürst von poetischem Gemüt, edlen Intentionen, modernen Kulturidealen, der für die politische Wiedergeburt eines zauberisch schönen Landes kämpft; aber tragisch wird er nicht bloß durch seinen Untergang in diesem Kampfe; tragisch wird er erst, wenn die Situation ihn über sich selbst hinausreißt, ihn zur Verleugnung seines innersten Wesens bringt, wie in den despotischen Blutbefehlen gegen die Freiheitskämpfer. Der Dichter läßt das Motiv zwar nicht unbenutzt; er leitet den Abfall der Mexikaner zum Teil aus demselben her; dennoch ist es bei ihm nur gelegentlich wie hundert andere in die Handlung eingestreut, nicht scharf hervorgehoben und psychologisch begründet. Es fehlt überhaupt die Innerlichkeit der echten Tragödie; die bewegende Macht der Handlung ist das Telegramm, die von außen kommende Nachricht. Auch die Indianerin Fausta und die jedenfalls pikante Prinzessin Salm sind nicht in einer die Teilnahme spannenden Weise eingeführt. Doch bietet ein Dichter von Fischer's kernhafter Eigenart im einzelnen viel Treffendes: die politischen Erörterungen sind oft geistreich und schlagend, Juarez ist mit einfacher Größe gezeichnet und auch der Wahnsinn der Kaiserin findet ergreifenden Ausdruck. Einen eigentümlichen Stil, den einer lakonisch treuherzigen Prosa, finden wir in Fischer's „Florian Geyer“ (1866), einem Drama, das den Volkshelden im deutschen Bauernkriege behandelt und das in der Zersplitterung der Handlung und in der Episoden-

mosaik an „Götz von Berlichingen" erinnert, aber in seiner skizzierten Fassung doch, bei allem Schönen, das es enthält, zu sehr den dramatischen Gang einer einheitlich fortschreitenden Handlung vermissen läßt.

Hermann Lingg's „Catilina" (1864) hat einige Szenen im großen Stil, in denen Römerblut pulsiert; doch hält die Energie des Dichters nicht machtvoll genug die vielfach zerfahrene Handlung zusammen. Der dramatische Stil hat hier die rechte Mitte zwischen der äußersten Linken der Kraftdramatiker und der äußersten Rechten der Jambentragöden; „Violante" (1870) dagegen, ein Hohenstaufenstück aus der Zeit der süditalienischen Epigonen des Kaiserhauses, ist eine abgeblaßte Raupachiade mit rein äußerlichen theatralischen Effekten.

Bedeutender ist der „Doge Caniano" (1873), ein Stoff mit dem Pulsschlag dramatischen Lebens und anziehender Romantik. Der Doge in seiner Jugend von dem Vater verbannt, hatte sich den Piraten angeschlossen, gegen die er dann selbst ins Feld zieht. Das Piratentum seiner Jugend ist der Konflikt seines Lebens und führt seinen Untergang herbei. In „Berthold Schwarz" (1874) machte Lingg den Erfinder des Pulvers zum Helden eines in Holzschnittmanier gehaltenen und in Faustversen geschriebenen Dramas; doch hat die Handlung etwas Verschwommenes und Unklares. „Macalda" (1877) ist eine Heldin der sicilischen Vesper. Das Stück trägt durchweg den Charakter historienhafter Zersplitterung und hin- und herfahrender Dramatik, welche gleichsam bunte Initialen zu den Kapiteln der Chronik schreibt. Dem Dichter fehlt offenbar der Sinn für das dramatisch Bedeutsame und Wesentliche. Diese Dramen Lingg's behandeln echt dramatische Stoffe in mehr epischer Weise, der Autor arbeitet die Energie des dramatischen Konfliktes nicht in durchgreifender Weise heraus.

Auch der Lyriker und Novellist, Melchior Meyr, hat sich in der geschichtlichen Tragödie versucht, am glücklichsten in seinem „Herzog Albrecht“ (1862), in welchem Stück er die vielfach dramatisierte Geschichte der „Agnes Bernauerin“, namentlich in den ersten Akten mit mehr Gemütswärme und dramatischer Lebendigkeit behandelt hat, als seine Vorgänger und Nachfolger, während sein „Karl der Kühne“ (1862) im ganzen zu sehr im Stil der Historie gehalten ist, in Bezug auf die Pläne des Helden und die Gruppierung der Charaktere zwar die Intentionen eines denkenden Kopfes nachweist, aber in ihrer Ausführung die Kunst der Spannung und den großen Zug hinreißender Leidenschaft vermissen läßt.

Diesen letzteren finden wir dagegen in der „Olympias“ (1870) von Friedrich Marx, einem österreichischen Major in Graz (geb. in Steinfeld am 20. September 1830), der außerdem auch eine „Jacobäa von Bayern“ (1869) gedichtet hat. Wenn auch in der letzteren die Handlung etwas verworren ist, so spricht sich doch die Liebe der wilden Jacobäa, um derentwillen sie dem Thron entsagt, mit großer Wärme aus, und gegen den Schluß hin lichtet sich das Stück und gewinnt dramatischen Halt. Weit besser ist „Olympias“; die Mutter Alexanders in diesem Stück hat etwas vom Erz, aus dem man die großen Heldinnen der Tragödie gießt; nur die Gruppierung der weiblichen Charaktere erscheint nicht künstlerisch genug, da Eurydice eine ebenso leidenschaftliche Natur ist wie Olympias. Einzelne Situationen, wie der Kerkermord des gefangenen Königspaares, sind ergreifend und mächtig ausgeführt; auch hat Marx das os magna sonaturum, den großen Stil der Tragödie, sodaß es nur zu bedauern bleibt, so viele glänzende Mittel zu einem antiken Stoff, dem einmal der Zug der Zeit widerstrebt, verschwendet zu sehen.

Das gleiche Bedauern können wir nicht unterdrücken gegenüber dem „Timoleon“ (1869) von Hans Marbach (geb. zu Leipzig am 21. Januar 1841), um so mehr, als das Grundthema desselben, ein Brudermord aus Patriotismus, auf unser modernes Empfinden immer einen befremdenden Eindruck machen wird. Doch davon abgesehen, zeigt das Trauerspiel in der Durchführung der Charaktere und Situationen eine markige, geistige Energie; namentlich ist der Dezembriseur von Korinth, Timophanes, der Mann der Staatsstreiche, mit glänzenden Farben gezeichnet, und die blasiert-üppige Grundstimmung des Charakters, in welche so viele Thatkraft und Unternehmungslust mit hereinspielt, fesselt das Interesse an diese originelle Despotengestalt. Auch Diogenes, wenngleich er gerade in der zweiten Hälfte der Handlung für den dramatischen Fortgang zu behaglich in den Vordergrund tritt, giebt dem Drama einen pikant-philosophischen Zug, der die antike Gewandung doch mit einem auch dem modernen Geist sympathischen Gehalt verbrämt. In Marbach's „Lorenzino von Medicis“ (1875) erinnert der Held an den „Narciß“, nur ist er mehr wüster Roué, im Stil der Helden Alfred de Musset's, an dessen gleichnamiges Drama sich das Stück von Marbach anlehnt, als cynischer Philosoph. Sein Erwachen aus dem Traume wilder Orgien, hervorgerufen durch die Zumutung jenes nach wüsten Genüssen strebenden Alexanders von Medicis ihm behülflich zu sein, um die junge, schöne Schwester seiner Mutter zu erobern, gewinnt unsere Teilnahme. Das Stück hat dramatische Effektszenen und ist in einer geistreichen Kraftsprache geschrieben.

Oswald Marbach, der Vater von Hans Marbach (geb. 1810 in Jauer, Professor und Hofrat in Leipzig, gest. 1890), der auch als Lyriker früher unter dem Namen „Silesius Minor“ Gedichte“ 1836 herausgegeben hat und

neuerdings mit tüchtigen Kriegssonetten aufgetreten ist, liefert in seinen Dramendichtungen geistvolle Studien, ohne damit rechten Boden fassen zu können. Die Vorliebe für antike Stoffe mochte bei dem schwunghaften Bearbeiter des Sophokles nicht befremdend erscheinen; aber sie hinderte eine weitergreifende Wirksamkeit. Ein Satirspiel wie „Proteus“ war zu wenig von dem altgriechischen Drama losgelöst, um unserem Geschmack vollkommen zugänglich zu sein und auch der Humor in dem Lustspiel: „Herodes“ hat etwas Fremdartiges und Bizarres, obgleich der Prolog eine ausgezeichnete Dichtung ist, würdig des Altmeisters Platen. Die Versuche Marbach's, Shakespeare's Trauerspiele umzuarbeiten und neuzudichten, mußten auf Widerspruch stoßen in einer Zeit, in welcher die Shakespearianer der strikten Observanz das große Wort führen, obwohl sich Marbach, namentlich was seine kühne Umarbeitung von „Romeo und Julie“ betrifft, mit Goethe's Vorgang decken konnte. Seine Neudichtung, „Coriolanus“, für welche das Shakespeare'sche Werk nur die häufig durchblickende Grundlage bildet, sein „Brutus und Cassius“ sind als Studien zu betrachten, in denen einzelne Züge von dramatischer Größe unverkennbar sind.

Am meisten Aufsehen mußte seine Neudichtung des „Hamlet“ (1874) erregen, da er es versuchte, den Geist aus der Tragödie fortzulassen und den Shakespeare'schen Spiritismus durch die moderne Aufklärung zu verbessern. Doch ist der Geist ein so starkes Motiv, daß er nicht ersetzt werden kann, und was Marbach an die Stelle setzt, ist schwächlicher Art. Insoweit diese Neudichtung freie Übersetzung ist, erinnert sie an die Schiller'sche Übersetzung des „Macbeth“; sie nimmt alles Wesentliche auf, hält sich klar, durchsichtig, geschmackvoll, hat Guß und Schwung und manche glückliche Wendungen. Marbach's phantastisch-satirisches Zauberspiel von dem Höllenrachen: „Shakespeare-

Prometheus" (1874) ist ein originelles, an genialen Zügen und dichterischen Schönheiten reiches Werk. Freilich überragt die Grundidee in ihrer großartigen mythischen Gestaltung bisweilen die Detailsatire, die doch den Kern der Dichtung bildet. Diese ist eine Verherrlichung Shakespeare's auf Unkosten der Shakespeareomanen und der ganzen parasitischen Shakespeare-Existenzen, wie denn überhaupt die verschiedensten philosophischen, politischen, theologischen Richtungen der Zeit mit hereingezogen und satirisch gegeißelt werden.

Eine mittelalterliche Tragödie von Julius Minding: „Papst Sixtus V." (1846) erschien in einer neuen Bühnenbearbeitung von August Becker und Clemens Rainer. Der Verfasser, ein Mitstrebender Friedrich von Sallet's, endete später in Amerika durch Selbstmord. Sein Stück, welches damals das Interesse des Oldenburger Dramaturgen, Julius Mosen, erregte, ohne daß dessen Fürwort eine Aufführung durchsetzen konnte, unterscheidet sich wesentlich von dem gewöhnlichen Jambentrab der „fünfaktigen" und „fünffüßigen" Tragödien. Es ist Mark und Nerv in der Diktion, und der Hauptcharakter giebt dem Schauspieler einen willkommenen Halt für eine nicht schablonenhafte, sondern mit charakteristischer Kraft ausgeführte Darstellung. Der Kardinal Montalto verbirgt unter dem Schein von Altersschwäche, Kränklichkeit und geistiger Gebrechlichkeit seine hochfliegenden Pläne auf die Tiara und die Reform des im Verfall begriffenen Roms. Unter dieser Maske weiß er sich die Stimmenmehrheit im Konklave zu sichern, indem die verschiedensten Parteien glauben, sich seiner als eines Werkzeuges bedienen zu können. Zum Papst gewählt, wirft er im Konklave jene Maske ab und zeigt sich als ein willensstarker, entschieden durchgreifender Staatsmann. Diese Situation ist echt dramatisch. Doch hält sich das Stück nicht auf solcher Höhe. Papst Sixtus als Beschützer der

Künste und Wissenschaften wird uns weiterhin im Verkehr mit den großen Männern jener Zeit vorgeführt: eine mehr anekdotische Charakteristik, über welcher der dramatische Schwung erlahmt. Erst gegen den Schluß hin erhebt sich das Gegenspiel zu tragischer Bedeutung, indem Mathilde, die hochsinnige Geliebte eines adeligen Rebellen, der sich gegen den Despotismus des Papstes empört, den letzteren vergiftet. Das Stück ist zum großen Teil durch die Hoffnungen inspiriert worden, die man an die Thronbesteigung des Papstes Pius IX. im Jahre 1846 knüpfte. Doch so trüglich sich diese Hoffnungen erwiesen haben — die vielen Vorzüge jenes tüchtigen Charaktergemäldes bleiben dadurch unberührt.

Von einem markigen Talent zeigt das deutsche Trauerspiel „Kaiser Heinrich IV.“ (zwei Abteilungen) von Ferdinand von Saar: erste Abteilung: „Hildebrand“ (1865), zweite Abteilung: „Heinrichs Tod“ (1867). Der Dichter (geb. am 30. September 1833 zu Wien, längere Zeit, bis 1859, österreichischer Offizier) giebt uns zwar in dem ersten dieser Stücke noch zu viel anarchischen Reichsstoff zu verdauen; aber die großen Wendungen der Handlung, Heinrich in Canossa, Gregor auf der Engelsburg und in Salerno sind an die entscheidende und wirksame Stelle im Drama gesetzt und in das rechte Licht gerückt. Das zweite Stück zeigt einen noch lebhafteren Sinn für dramatische Architektur; der Kampf zwischen dem Vater und Sohn gipfelt in der Thronentsagungsszene, die an die ähnliche Szene in Shakespeare's Richard II. erinnert und etwas Ergreifendes und Großartiges hat. Nur daß der Charakter des Sohnes so durchaus niedrig und heuchlerisch gehalten ist, daß bloß Ehrgeiz, kein berechtigtes politisches Prinzip sein Handeln bestimmt, das schwächt den tragischen Konflikt ab, der überhaupt im letzten Akt ermattet. Die ebenso edle

wie charakteristische Sprache ist weder deklamatorisch aufgebauscht, noch versandet sie in Trivialitäten. Weniger dramaschen Zug und Schwung hat das Trauerspiel: „die beiden de Witt" (1875, umgearbeitet 1879), wenn auch die Charaktere des Oraniers und seiner beiden Gegner fein gezeichnet sind. Die Eifersuchtstragödie „Tempesta" (1880) bietet der Eifersucht des Helden, des niederländischen Malers Petro Molyn, doch zu wenig auch nur scheinbare Anlässe zum Mord der Gattin, daß er weniger an Othello, als an Leontes „Wintermärchen" erinnert und mehr als ein sinnlos Rasender erscheint.

Aus dem Mittelalter entnahm auch Franz Nissel (geb. am 14. März 1831 zu Wien) den Stoff zu seinem Trauerspiel: „Heinrich der Löwe" (1858), in welchem der Gegensatz zwischen dem Kaiser und den mächtigen Vasallen vertieft ist und welches eine energische dramatische Diktion zeigt, und zu seinem mit dem Berliner Schillerpreis gekrönten Stücke: „Agnes von Meran" (1879). Dieses Trauerspiel behandelt einen Konflikt zwischen Staat und Kirche; Philipp August von Frankreich hat seine erste Gattin Ingeburg verstoßen, ähnlich wie später Heinrich VIII. die Katharina von Aragonien, und wie dieser sein Hoffräulein Anna Boleyn, so heiratet Philipp August die anmutige Agnes von Meran. Doch nicht so energisch wie der englische König, vermag der französische auf die Länge nicht den Widerspruch der Kirche zu ertragen. Er wird mit dem Interdikt belegt und dem allgemeinen Abfall gegenüber hält er seine Liebe nicht aufrecht. Agnes selbst opfert sich ihm und dem Wohle des Staates. Der Stoff ist schon mehrfach behandelt worden, von Ponsard in dem Trauerspiel „Agnes von Meran", ebenso in dem gleichnamigen Drama des halleschen Shakespearegelehrten Tschischwitz, welches am Leipziger Stadttheater zur Aufführung kam. Die Berliner Preisrichter hat,

nach dem Geständnis von Julian Schmidt, besonders die dramatisch lebendige Darstellung der Folgen des päpstlichen Interdikts in der Nissel'schen Dichtung interessiert: ein Interesse, das doch nur für den Historiker vorhanden ist, der sich in die Zeit des Mittelalters zurückversetzt. Auf die Zeitgenossen macht ja ein päpstlicher Bannfluch keinen Eindruck mehr, und die Bühne der Gegenwart soll uns nur bringen, was im Leben der Zeit wurzelt oder auf allgemein menschlicher Grundlage allen Zeiten angehört. Das vorübergehende Interesse des Kulturkampfes ist ein gleichgültiges Moment für die ästhetische Würdigung. Der zweite Akt ist der bedeutendste; hier treten sich die beiden Königinnen am entschiedensten gegenüber. Doch gehört dieser Höhepunkt der Krisis eigentlich in den dritten Akt. In den drei letzten Akten zersplittert sich die Handlung zu sehr; sie wird abgeschwächt durch episodisches, mehr kulturhistorisches Beiwerk: diese drei Akte könnten sehr leicht in zwei zusammengedrängt werden. Ungünstig für die Wirkung des Dramas ist der schwankende Charakter des Königs, weil in die Hand desselben die Hauptentscheidungen gelegt sind. Was nun aber den dramatischen Stil betrifft, so ist er im hohem Maße ungleich, bisweilen von rednerischer und dramatischer Energie, bisweilen schleppend, hölzern, unschön, durch geschmacklose Inversionen entstellt. Gleichwohl hat das Stück Szenen, die ein starkes dramatisches Talent beweisen und ist korrekt in seinem Aufbau. Antikisierend waren die früheren Stücke des Dichters, der etwas überschwengliche „Perseus von Macedonien" (1862) und „Dido" (1864), ein Drama, in welchem der Hauptcharakter groß angelegt und lebendig durchgeführt ist. Auch ein Volksdrama: „die Zauberin am Stein" (1863) hatte keinen nachhaltigen Erfolg. Ein Namensvetter des Wiener Dichters, Karl Nissel in Liegnitz (geb. am 25. November 1807 in Neumarkt), hat ebenfalls

ein Drama geschrieben, das der Geschichte des deutschen Mittelalters entlehnt ist: „die Söhne des Kaisers", hinter dessen unverkümmerter Frische sein „Ulrich von Hutten" (1861) zurücksteht. Auch in andern Trauerspielen, „Die Florentiner" (1874) und „Riego" (1874), sowie seinen geschichtlichen Lustspielen, „Dame Luzifer" (1875), „Hohenzoller und Piast" (1873), „Das Wörterbuch des Diderot" (1882) zeigt der Dichter ein tüchtiges Streben, soliden Aufbau, auch manchen theatralischen Vorzug, und hätte von den Direktionen mehr Beachtung verdient, als ihm zu teil geworden.

Ludwig Schneegans (geb. in Straßburg am 16. Dezember 1842), der früher einen „Tristan" (1866) von schwacher Komposition, aber großer Innigkeit und Glut des Ausdrucks gedichtet hat, machte in dem Drama: „Maria, Königin von Schottland" (1868) nicht unbedeutende Fortschritte. Das Stück ist ebensowenig stark in seiner Komposition, aber es hat Züge starken Talents in der Charakteristik und in der Ausführung einzelner Situationen. Die Charaktere von Darnley, von Bothwell, jener mit seiner flackernden, dieser mit seiner tiefen, mächtigen Leidenschaft stehen sich im glücklichen Kontrast gegenüber; namentlich spricht die Gestalt des Bothwell für das Talent des Dichters; sie hat einen dämonischen Zug, der mit großer Prägnanz herausgearbeitet ist. Die Fehler der Komposition gehen zum Teil aus dem Charakter der Heldin hervor, die doch in dem Schwanken ihrer Neigungen als eine sehr wandelbare Schönheit erscheint, mag der Dichter uns immerhin ihre Liebesbedürftigkeit, ihr Ungenügen, ja selbst ihre Berechtigung dazu warm ans Herz legen. Die Königin auch in eine ernste Liebesleidenschaft zu Rizzio zu verwickeln, schien dem Dichter mit Recht des guten zu viel; er läßt uns daher nicht im unklaren, daß Rizzio nicht der rechte ist für die

Liebe der Königin, während sie selbst den Gatten hierüber im unklaren läßt und für sich nur die Freiheit von den Fesseln jedes Zwanges verlangt. Diese Unklarheit hat die Folge, daß Darnley Rizzio am Schluß des ersten Aktes ermorden läßt, mag Maria dann auch rufen: „er ist mir nichts"; sie hat ferner die schlimmere Folge, daß dies in der Luft schwebende Verhältnis keine Teilnahme einflößt, und daher die Ermordung Rizzio's als Schlußtableau nur einen grellen Eindruck macht. Auch die entscheidende Katastrophe des Dramas, die Pulverexplosion und Darnley's Ermordung, erscheint uns verkünstelt. Maria ist weder Miturheberin dieser That, noch setzt sie sich gegen dieselbe zur Wehr. Sie weigert sich wohl anfangs, ihre Zustimmung zur Ermordung Darnley's durch die Pulverexplosion zu geben, doch Darnley selbst will sie und Bothwell in die Luft sprengen, und es ist daher nur ein Akt der Notwehr, wenn dieser seinen Todfeind Darnley im Keller bei den Pulvertonnen ermordet. Solche Motivierung wirkt sittlich entschuldigend, doch dramatisch abschwächend. Die vorausgehende Szene zwischen Bothwell und der Königin atmet indes eine Liebesraserei, die mit wildleidenschaftlicher, genialer Glut des Ausdrucks geschildert ist. Überhaupt ist der Stil des Dichters oft dramatisch schlagfertig, oft verfällt er in eine mißliche Art von abstraktem Schwulst.

Wilhelm Hosäus (geb. in Dessau am 7. September 1827, Bibliothekar und Geheimer Hofrat) zeigt in seinem „Prinz Louis Ferdinand" (1865) und in seiner „Kriemhild" (1866) eine beachtenswerte Begabung. In dem ersten Stück ist zwar der eigentliche geschichtliche Konflikt wesentlich abgeschwächt, wobei wohl Rücksichten mitspielen, die außerhalb der dramatischen Sphäre liegen; doch in der Ausführung findet sich viel Ansprechendes und Erfreuliches, eine maßvoll verständige Haltung, die sich oft zum Schwung, nirgends

zum Überschwenglichen erhebt, eine geschickte Gruppierung der männlichen, eine feine Kontrastierung der weiblichen Charaktere, patriotische Wärme in der Behandlung des Geschichtlichen. Bedeutender noch ist „Kriemhild"; namentlich ist die Entwickelung des Hauptcharakters in großen Zügen hingestellt und nicht ohne leidenschaftliche Größe. Doch fehlt diesem Nibelungenstück alles Reckenhafte; es ist im ganzen zu modern und neuromantisch gehalten.

Bernhard Scholz (gest. 1871 in Wiesbaden) hat mit zwei Stücken: „Maske für Maske" und „Eine moderne Million" (1870) nennenswerte Bühnenerfolge errungen. Das letzte Stück kann wegen des verbrauchten Helden aus dem Stande der gebildeten Hauslehrer und des unruhigen, meist zwecklosen Hinundherspazierens der Gestalten auf der Bühne keinen tieferen Eindruck hervorrufen. „Maske für Maske", dessen Held Gustav Wasa ist, hat einige dramatisch wirksame Situationen. Hans von Hopfen, ein Autor von vorzugsweise novellistischem Talent, dessen Gedichte wir schon früher gewürdigt, kann sich in seinen Schauspielen: „Aschenbrödel in Böhmen" (1869) und „In der Mark" (1870) nicht von den epischen Gewöhnungen frei machen, obschon er längere Zeit in Paris sich dem Studium der französischen Bühnentechnik gewidmet hat. Das erste Stück, welches deutsch-tschechische Konflikte behandelt, atmet indes eine genrebildliche Frische und hat einzelne Szenen von dramatischer Lebendigkeit. Das zweite ist glücklicher in der Charakteristik, aber im ganzen zu anekdotenhaft und im Aufbau zu episch.

Ein anderer begabter Novellist, Karl Heigel (geb. am 25. März 1835 in München), hat zuerst 1880 ein Stück veröffentlicht: „Marfa", das durch eine geschlossene einheitliche Komposition, durch den echt tragischen Konflikt zwischen Liebe und Vaterlandsgefühl, der nur in eine etwas

wilde, bluttriefende Zeit verlegt ist, durch schwunghafte Sprache und Sinn für Bühnenwirkung vorteilhaft charakterisiert wird. Karl Heigel hat später noch mehrere Dramen, „Vor hundert Jahren" (1880) und „Die Freunde" (1888) sowie das Schauspiel „Josephine Bonaparte" (1882), verfaßt. Das letztere fand in München vielen Beifall, besonders da Ernst Possart den Napoleon in Spiel und Maske trefflich darstellte. Das Drama beginnt mit einer unbegründeten Eifersuchtsszene Josephinens, welche ein Verhältnis zwischen ihrem Gatten und der Schauspielerin Georges vermutet. Später bittet sie bei dem Kaiser für das Leben des Herzogs von Enghien. Als Napoleon von ihr die Scheidung verlangt, willigt sie ein, um seinen hohen politischen Planen nicht im Wege zu sein. Am Schluß tritt sie dem entthronten Napoleon gegenüber. Von Marie Luise verlassen, will er sich mit Gift das Leben nehmen. Josephine, vom Krankenlager herkommend, hält ihn davon ab, und bestimmt ihn zur Abdankung; sie selbst geht dem Tode entgegen, dem Tode am gebrochenen Herzen. Das Schauspiel zerfällt in eine Reihe von Tableaus. Das ist das Los aller Napoleonstragödien von Dumas bis zur Neuzeit; doch sind die beiden Hauptcharaktere gut gezeichnet und ein moderner Zug geht durch das Ganze. Heigel hat dadurch allgemeine Aufmerksamkeit erregt, daß er derjenige Dramatiker war, welcher für den König Ludwig II. von Bayern Stücke schrieb, deren Aufführung in Separatvorstellungen nur vor dem König stattfand. Es soll sich darunter auch eine Vollendung des Grillparzer'schen Fragments „Esther" befunden haben. Eine strenge Klausur hielt diese Stücke von der Öffentlichkeit abgesperrt und scheint auch jetzt noch nicht aufgehoben worden zu sein.

Der Dramatiker Murad Effendi, ein geborener Österreicher (Franz von Werner, geb. am 30. Mai 1836 zu

Wien, gestorben als türkischer Ministerresident im Haag am 12. September 1881, nachdem er vorher ähnliche Stellungen in Dresden und Stockholm bekleidete) zeigt in seinen Trauerspielen an den entscheidenden Stellen jene hinreißende Gewalt des Affekts, welche die echte Mitgift tragischer Begabungen ist und welche sich auch in den Wilbrandt'schen Römerdramen offenbart. Dieser Schwung, dies Feuer tritt mit der meisten Energie in der osmanischen Reformtragödie: „Selim III." (1872) hervor, die am Wiener Burgtheater und Dresdner Hoftheater mit Erfolg zur Aufführung kam. Die Intrigen der Gegner entzweien den Sultan mit seinem Reformminister Hussan Pascha; dieser wird verdächtigt, Zuleika, die Favoritin des Sultans, zu lieben; in Wahrheit wurde er von derselben in den Harem gelockt, doch wies er ihre Leidenschaft zurück. Der Sultan läßt ihn töten und fällt dann im Kampfe mit den Janitscharen. Die „dramatischen Werke" von Murad Effendi (3 Bde., 1881) enthalten außer einigen minder bedeutenden Schau- und Lustspielen noch drei Trauerspiele. „Marino Falieri", ein Stück, in welchem der Ton dramatischer Prägnanz, der oft herb und epigrammatisch wird, mit dem Lavaguß glühender Leidenschaftlichkeit wechselt. Das Stück motiviert die innere Lage Venedigs durch genrebildliche Volksszenen, den kühnen Plan des Dogen durch die geringe Strafe, welche Steno vom Senat zuerkannt wird für die kecke Liebeserklärung an die Dogaresse und den Verrat der Verschwörung des Dogen durch die Plauderhaftigkeit seiner schwächlichen Gattin. Dies letztere Motiv reicht kaum für die Tragödie aus: die Handlung hat indes dramatische Steigerung, und der Charakter des Dogen hält sich auf einer Höhe, die er in dem Albert Lindner'schen Drama nicht behauptet. „Ines de Castro" behandelt einen verwandten Stoff, wie „Agnes von Meran": nur daß hier dem Willen des regierenden Königs die Liebe des Kron-

prinzen zu dem spanischen Edelfräulein in den Weg tritt. Herbeigeführt wird der tragische Abschluß durch die Schuld der Ines, welche den Sohn selbst gegen den Vater zu den Waffen ruft. Das Drama: „Mirabeau“ hat einzelne Szenen von echt revolutionärem Blut. Das Hereinspielen der Liebesleidenschaft des revolutionären Staatsmannes für die Königin und auch der Neigung der Monarchin zu ihm, so daß eine eifersüchtige Anwandlung ihre Handlungsweise bestimmt, verkleinert die politische Bedeutung der Hauptcharaktere. Mirabeau stirbt in diesem Stücke durch Gift, das ihm als dem Verräter des Volkes kredenzt wird. Viel Beschauliches und Sinniges enthalten Murad's Gedichte „Ost und West“ (1879) seine „Balladen und Lieder“ (1879), während „Naßreddin Chadja, ein osmanischer Eulenspiegel“ (1878) weströstlichen Humor in ergötzlicher, bisweilen barocker Fassung bietet.

Von strebsamen Dramatikern erwähnen wir noch Emil Palleske, den begeisterten Biographen Schiller's und trefflichen Shakespearevorleser (geb. am 5. Januar 1823 zu Tempelburg, gest. am 28. Oktober 1880 zu Thale bei Eisenach), der im „Herzog Monmouth“ (1853) und „Oliver Cromwell“ (1857) den dramatisch-historischen Stil glücklich zu treffen verstand, und sich von den Verirrungen der Shakespearomanie freihielt, denen andere Dramatiker, Albert Türck, Peter Lohmann[1]), ein Dichter mit reformatorischen Tendenzen nach der Seite des Musikdramas hin, in eigenen Stücken zu aphoristisch bei allem Talent, u. a. verfielen. Karl Koesting aus Wiesbaden (geb. am 3. Februar 1842) zeigte in seinem „Kolumbus“ (2. Aufl. 1863) ein poetisches Talent von unleugbarem Gedankenreichtum, wenn auch für die knappe dramatische Form zu breit ergossen und

[1]) Gesammelte Schriften (6 Tle., 1855—1862).

hin und wieder zu abſonderlich und geſucht in den Ideenverbindungen. Es fehlt dem Dichter nicht an Bühnengeſchick, aber die entſcheidenden Wendungen der Handlung treten nicht ſcharf genug hervor. Das dramatiſche Gedicht: „Shakeſpeare, ein Winternachtstraum“, hat auch poetiſchen Schwung, rückt den großen Dichter aber in eine weltſchmerzliche Beleuchtung, durch welche gerade ſeine Bedeutung verdunkelt wird. Der Äſthetiker, Ludwig Eckardt[1]), (geb. am 16. Mai 1827 zu Wien, geſt. am 1. Februar 1871 auf einer Reiſe in Tetſchen) zeigte in ſeinem Drama: „Palm“ ein Talent für friſchpikante Schilderung, während ſein „Sokrates“ den dramatiſchen Nerv vermiſſen ließ.

Ein großer Zug iſt in den dramatiſchen Dichtungen von Hans Herrig (geb. am 10. Dezember 1845 zu Braunſchweig) unverkennbar. Sein „Alexander“ (1872) darf mit vollem Recht eine ſchöne Dichtung genannt werden, da ſie Geiſt und edeln Schwung beſitzt. Namentlich der indiſche Philoſoph Calanus, welcher den Chor der Dichtung vertritt, ſpricht ſeine Weltanſchauung in gedankenreichen Monologen aus. Der Frevelmut des Welteroberers, ſein Größenwahnſinn, überhaupt ſeine tragiſche Schuld prägt ſich ſcharf aus; doch fehlt der urſächliche Zuſammenhang zwiſchen dieſer Schuld und der Nemeſis, wie überhaupt die Tragödie elegiſch und lyriſch verklingt. Die ſpäteren Dramen Herrig's „Babel“ (1873) und „Kaiſer Friedrich der Rotbart“ (1873) haben ähnliche Vorzüge, aber auch ihnen fehlt ein dramatiſch geſchloſſener Aufbau und die feſſelnde Spannung, die er zur Folge hat. Das Drama „der Kurprinz“ (1876) behandelt in einfach kräftiger Weiſe die Liebe des jungen Friedrich Wilhelm von Brandenburg zur holländiſchen Prinzeſſin Luiſe und das Zwiſchenſpiel einer Leidenſchaft für

---

[1]) Dramatiſche Werke (4 Bde., 1859—1864).

des Winterkönigs verführerische Tochter Hollandine. Hans Herrig's „Konradin" (1881) ist wohl das beste Drama des Dichters. Seine Schauspiele haben etwas Rhapsodisches; es ist in ihnen viel Stimmungsmalerei, aber auch für geschichtliche und nationale Strömungen gebietet der Dichter über das geeignete Kolorit. So ist im „Konradin" der Gegensatz zwischen deutschem und italienischem Wesen mit poetischer Verve erfaßt: namentlich in der Gestalt des alten Spielmanns und seiner Tochter Volante, welche sich ebenso nach dem blonden Germanentum sehnen, wie Konradin von den dunkeläugigen Schönen des Südens gefesselt wird: das Vorspiel, mit der Verfluchung der Staufenfahne seitens Anjous und der Seinen ist dramatisch sehr wirksam; dann spielt sich die Handlung am geschichtlichen Faden ab: Konradins Abberufung von Deutschland, seine Ankunft in Tagliacozzo, seine Gefangennahme, seine Verurteilung. Die Erfordernisse eines dramatischen Helden deckt die Gestalt des allzujugendlichen Konradin nicht: doch schwebt um ihn ein gewisser elegischer Reiz und von Interesse ist die psychologische Entwickelung, wie er unter den wuchtigen Schlägen des Schicksals zum Manne gehärtert wird. Eine der schönsten Szenen ist diejenige, in welcher die italienische Gesandtschaft dem jungen Konradin in Gegenwart seiner von banger Ahnung erfaßten Mutter die Staufenkrone bringt. Herrig hat viel Sinn für die Poesie der Szenen und für eine durch das dekorative Element gestützte theatralische Lyrik: so, wenn die Braut Konradins sich mit den Gedanken des Bräutigams so verständnisinnig begegnet, den wir gleich darauf am brandenden Meer des Südens als klagenden Flüchtling finden. Die Sprache hat dichterische Schönheiten, ohne sich in allzubreiten Ergüssen zu verlieren; es ist oft darin ein Aufleuchten wie von funkelnden Edelsteinen.

Hans Herrig hatte in der Vorrede zu seinem „Alexander" erklärt: die Poesie ist nicht dazu da, das Theater zu bedienen; vielmehr soll das Theater die Poesie sich aneignen, sich zu ihr erheben. Und da die Leiter unserer Bühnen diese Anschauung nicht teilen, so wirkte er eifrig für eine Volksbühne, deren Grundzüge er in seiner schon erwähnten Schrift: „Luxustheater und Volksbühne" (1886) entwickelte. Ihm selbst kam von der alten Lutherstadt Worms, bei der dortigen Säkularfeier der Reformation, die feierlichste Anregung. In der Dreifaltigkeitskirche sollte dort eine Schaustellung stattfinden, bei der die Bürger der Stadt alle Rollen durchführten; nur den Luther selbst spielte ein Stuttgarter Hofschauspieler. Die Bühne bestand aus einem erhöhten Podium; eine zweite Bühne lag hinter der ersten; außer den abschließenden Vorhängen gab es keine Dekorationen. Für diese Bühne das Festspiel zu dichten, wurde Hans Herrig aufgefordert. Die Vorliebe für eine rhapsodische Dichtweise befähigte ihn besonders für eine so primitive Bühne zu dichten. Da die knappe, gedrängte Fassung zu eingehenden Motivierungen auf der Bühne selbst nicht Zeit ließ, so schuf sich Herrig eine Art von Chorus oder vielmehr eine lebendige Chronik, ähnlich wie sie in Shakespeare's „Perikles" der Zeit in den Mund gelegt ist. Ein Ratsherr, der am Geburtstage Luther's gestorben ist, kehrt zu den Lebenden zurück, eingeführt von einem kundigen Herold, der ihm alles verkündigt, was sich in der Zwischenzeit zwischen den Darstellungen der einzelnen Bilder zuträgt, und das Zwiegespräch zwischen den beiden giebt sowohl die historische Chronik wie die sinnvolle Beleuchtung des idealen Zuschauers wieder. Wir sehen in einer Folge von Bildern Luther in seiner Zelle, wir sehen ihn, wie er die 95 Thesen an die Schloßkirche zu Wittenberg anschlägt und dann die Bulle des Papstes verbrennt, wir sehen ihn auf dem Reichstage

zu Worms, auf der Wartburg, im Kampfe mit den Bilderstürmern, vor denen er seinen Freund Melanchthon schützt, und zuletzt im Mittelpunkte einer Familiengruppe, wo auch dem ewig Weiblichen, das sonst von der kirchlichen Feier ausgeschlossen war, ein Platz gegönnt wird. Denn hier erscheint auch Katharina von Bora, die indes nur wenige Verse zu sprechen hat. Dies in Faustversen geschriebene Festspiel „Luther" (1883) wurde in vielen deutschen Städten unter Mitwirkung von Bürgern und Studenten aufgeführt.

Ein anderes Festspiel „Luther" hatte schon früher Otto Devrient in Jena zur Darstellung gebracht; ebenfalls wurden wie in Worms die Rollen von Laien durchgeführt. Otto Devrient, Sohn Eduard Devrient's, des hervorragenden Dramaturgen und Geschichtsschreibers des deutschen Schauspiels, geb. am 3. Oktober 1838, hat als Regisseur in Weimar, als Intendant in Frankfurt, als Direktor des Oldenburger Theaters und später des Berliner Hofschauspiels, wenn auch seine Bühnenleitungen in Frankfurt und Berlin nur von kurzer Dauer waren, doch hinreichend Gelegenheit gefunden, sein phantasievolles Regietalent und seine vielseitige Bildung zu bewähren. Das hervorragendste Zeugnis für beides hat er sich mit seiner Bühneneinrichtung des „Goethe'schen Faust" als Mysterium in zwei Tagwerken ausgestellt; besonders dem zweiten Teil kam die Grundlegung der dreigegliederten mittelalterlichen Bühne ausnehmend zu statten. Hatte er sich schon früher durch die Trauerspiele: „Zwei Könige" (1867) „Tiberius Gracchus" (1871) und das Volksschauspiel: „Kaiser Rotbart" (1871) als selbständiger Bühnendichter bekannt gemacht, so gewann sein „Lutherfestspiel" (1883) ihm die Teilnahme der breiteren Volksschichten. Dasselbe umfaßt beinahe das ganze Leben Luther's: es beginnt mit Bildern aus der Erfurter Zeit 1505 und 1506, wo es uns Luther auf der Universität und im Kloster zeigt, und

endet mit Luther's letzter Weihnacht 1545. Dazwischen liegen Bilder, welche in der Mehrzahl allen Lutherdramen gemeinsam sind: das Anschlagen der Thesen in Wittenberg, den Reichstag zu Worms, die Wartburg, Kloster Nimbschen und Witlenberg, behandeln die Liebe der Katharina von Bora und Luther's Vermählung mit ihr. In den Reichstag von Worms hat Devrient die Disputation zwischen Luther und Eck verlegt. Kaiser Karl erscheint als stumme Person. Das historische Charakterbild ist in Faustversen geschrieben, die nur hin und wieder von fünffüßigen Jamben abgelöst werden; der Ton ist frisch und kräftig.

Seitdem hat das Volksschauspiel in dem neuerrichteten Wormser Theater eine dauernde Stätte gefunden. Seine Bedeutung für eine Wiedergeburt der deutschen Bühnen darf man indes nicht überschätzen: es wird immer nur als eine Ausnahme mit seinen Aufführungen gelten können, als ein Seitenzweig darstellender Kunst, der bei Gelegenheit großer Volksfeste zur Geltung kommt. Das Eindringen des Laienelements an den Bereich der Bühnenknnst ist eben nur bei Ausnahmefällen ersprießlich. Die großen Aufgaben der darstellenden Kunst können nur von einem gebildeten und berufenen Künstlertum gelöst werden, und auch die dramatische Dichtung kann nur für ein solches Künstlertum schaffen, würde überhaupt schon durch die äußeren Bedingungen der Volksbühne leicht zum chronikartigen Holzschnittstil verführt werden. Die Stoffwahl für die Volksbühne ist daher sehr beschränkt, schon Herrig's „Christnacht", ein Weihnachtsspiel (1887), lag nicht ganz mehr in diesem Kreise.

Zur Säkularfeier Luther's hatte auch Wilhelm Henzen ein allerdings nicht für die Volksbühne bestimmtes Drama gedichtet, während er neuerdings für das Wormser Theater eine „heilige Elisabeth" verfaßt hat. Wilhelm Henzen (geb. am 30. Dezember 1850 in Barmen, meist in Leipzig

lebend) begann mit einem antiken Trauerspiel: die „Kypseliden“ (1874), in welchem die gehäuften Familienmorde im Hause des Periander von Korinth einen etwas grellen Eindruck machten. In seinem Schauspiel: „Bettina de Monk“ (1881) hat es der Dichter versucht, das Thema der unglücklichen Ehe, das wir so oft nach französischem Geschmack auf unserer Bühne behandelt gesehen, einmal auf deutsche Weise zu dramatisieren. Man könne, meint er in der Vorrede, pikant und interessant sein, ohne deshalb frivol zu werden; Bettina, die Frau des Verlagsbuchhändlers de Monk, liebt ihren Gatten nicht; sie läßt sich von einer großen Zahl von Verehrern den Hof machen, hat aber zu einem derselben, dem Schriftsteller Lothar Franke, eine Herzensneigung. Von den französischen Stücken unterscheidet sich nun Bettina de Monk dadurch, daß Lothar, der den Ehebruch verdammt, verlangt, Bettina solle sich von ihrem Manne scheiden lassen. Sie weigert sich anfangs, ihre günstige soziale Stellung aufzugeben; als sie sich später doch von ihrem Manne scheiden läßt, hat sich Lothar inzwischen verlobt; sie kommt zu spät. Der Dialog des Stückes ist nicht ohne Feinheit und Geist, allein einzelne Situationen stehen auf der Spitze. Glücklicher war Henzen auf dem Gebiete des volkstümlich geschichtlichen Dramas. Sein Reformationsschauspiel: „Martin Luther“ (1883) umfaßt die Sturm- und Drangepoche der Revolution: den Kampf Luther's gegen den Ablaßkram und das Anschlagen der 95 Thesen an die Schloßkirche zu Wittenberg, die Disputation Luther's und Eck's, die Verbrennung der Bannbulle, den Reichstag zu Worms, die Wartburg und Luther's energischen Protest gegen die Bilderstürmer. In markiger Prosa abgefaßt, enthält es geschickt arrangierte und lebendige theatralische Tableaus und einige effektvolle Abschlüsse. Luther selbst erscheint durchweg in idealer festtäglicher Beleuchtung; die

Schroffheiten und Derbheiten des Charakters sind gänzlich abgeschliffen. Der Gegensatz zwischen dem oft cynischen Witz des Reformators und seinen großen weitreichenden Tendenzen ist bisher noch in keinem Lutherdrama zur Geltung gekommen. Ulrich von Hutten, der auch in diesem Lutherdrama wenngleich mehr als Deklamator mitwirkt, hat Henzen auch zum Helden eines selbständigen Dramas gemacht (1884), welches einen schönen patriotischen Schwung atmet. Auf dem Volkstheater von Worms hat Henzen's Schauspiel: „Die heilige Elisabeth“ (1891) einen glänzenden Erfolg davongetragen: es trägt den Charakter eines Festspiels, welches in seinen meisten Auftritten die Mitwirkung des Volks und also auch der Darsteller aus dem Volke gestattet und bietet eine bunte Szenenfolge, deren einheitlichen Mittelpunkt der Charakter der schwärmerisch edeln Landgräfin bildet. Es sind poetisch schwunghafte Stellen in der Dichtung, und in dem Narren ist eine Gestalt geschaffen, welche in die legenderische Handlung auch ein zersetzendes Element bringt. Die Regeln des dramatischen Aufbaues sind bei allen diesen Volksstücken ausgeschlossen, welche ja ihrem Wesen nach nur die Chronik in Szene setzen kann. „Schiller und Lotte“ (1890), ebenfalls ein Feststück, zur fünfzigjährigen Jubelfeier des Leipziger Schillervereins gedichtet, behandelt die Liebe Schiller's zu Charlotte von Lengefeld, die mit ihrer Schwester Karoline ebenso in wirksamen Kontrast gestellt ist, wie die beiden Dichter Schiller und Goethe. Die Lustspielverwickelungen sind glücklich erfunden und das heitere Zwischenspiel der Gymnasiasten mit ihrer Räuberaufführung bringt einen lustigen Zug in die ernstere Handlung.

Die Dramen von Julius von Werther (geb. am 20. Mai 1838 zu Meißen), „Mazarin“ und „Pombal“ (1871) zeigen kunstverständige Anlage und die Kenntnis,

theatralischer Wirkungen und sind in einem würdigen Stil gehalten. Doch überwiegt, besonders in „Pombal", das Theatralische das Psychologische; die Wiederholung eines im ernsten Drama mit Vorsicht anzuwendenden Motivs, des Lauschens, macht einen zu lustspielartigen Eindruck. Ebenso lenken viele längere, gedankenreichere Ergüsse einer Rhetorik, welche prinzipielle Fragen von zeitgemäßer Tendenz behandeln, das Interesse zu sehr von der Handlung ab.

In dem Trauerspiel: „Die Medici" (1874) ist ebenfalls viel theatralische Bewegung: das Drama behandelt den Kampf der Medici und Pazzi, die Leidenschaft, welche den Giuliano Medici zu einer Schönheit, Fioretta Caffarelli, hinzieht, welche mit einem Pazzi verlobt ist, seine Heirat mit derselben und seine Ermordung durch die Pazzi in der Kirche Santa-Reparata. Daß Werther mit dem Theater und den Bühnenwirkungen vertraut ist, erklärt sich leicht aus seinem Lebensgang. Er war 1864—67 Hofschauspieler in Weimar, 1867—72 und 1877—84 artistischer Leiter des Mannheimer Theater, nachdem er inzwischen 1873—74 Hoftheaterdirektor in Darmstadt gewesen. Später leitete er bis 1890 an Feodor Wehl's Stelle das Stuttgarter Hoftheater. Sein Theaterblut, seine Bühnenkenntnis vermochte indes weder jenen Trauerspielen noch einigen Schauspielen, „Weite Gewissen" (1879), „der Fürst von Isolabella" (1876) einen Platz auf den Repertoiren zu sichern. Einen solchen eroberte sich erst neuerdings der „russische Kriegsplan" (1876), ein historisches Intrigenstück aus der Napoleonischen Zeit, dessen Held der russische Oberst Tschernatschew ist, der sich den Kriegsplan Napoleons gegen Rußland, trotz der Wachsamkeit des Ministers Savary, zu verschaffen weiß. Liebesintrigen sind mit Geschick in die Haupthandlung verwebt; der Knoten ist fein geschürzt, der Dialog gewandt und geistreich. Martin Greif, der als

Lyriker in seinen „Gedichten", wie bereits erwähnt, nach Prägnanz und Innigkeit des Ausdrucks strebt, hat in seinem Drama: „Korfiz Ulfeldt" (1873) einen nordischen Koriolan geschildert, in einer allerdings nicht genugsam dramatisch geschlossenen, wenn auch knappen Form. Die Charakterzeichnung des Königs und der Königin von Dänemark bietet indes ansprechende Detailzüge. Die Knappheit des Ausdrucks und der Mangel an hinreißendem Schwung beeinträchtigen auch Martin Greif's „Marino Falieri" (1879), welches Stück sich mit der überlieferten Motivierung begnügt, daß die Pasquille Michael Steno's den Dogen zum Umsturz der Republik bestimmen, und noch mehr seinen „Nero" (1877), eine schwächliche Kopie des Wilbrandt'schen Trauerspiels, von einer Genrebildlichkeit, ohne jeden Zug dämonischer Größe, mit einigen Lustspielmotiven, wie die Schleife der Akte und die Magie der Agrippina und nur hin und wieder von einem leisen poetischen Hauch durchweht. „Prinz Eugen" (1880) behandelt eine österreichische Haupt- und Staatsaktion im Stil der Geschichtschronik und mit reicher theatralischer Illustration.

Zur Zeit als der Kulturkampf in Blüte stand, hat der als formgewandter Lyriker bereits anerkannte Königsberger Professor Felix Dahn ein Drama: „König Roderich" (1874) zur Aufführung gebracht, das am Königsberger Theater großen Erfolg hatte und auch auf anderen Bühnen in jener Zeit lebhaften Beifall fand. Der auch von Emanuel Geibel zum Helden eines Dramas gemachte Gotenkönig steht an und für sich unserer Teilnahme fern; auch nimmt Dahn unser Interesse nicht für die spanisch-muselmannische Epopöe oder Romanze in Anspruch, sondern er giebt demselben einen andern Mittelpunkt: den Kampf zwischen Kirche und Staat, der das unmittelbarste Interesse der Gegenwart für sich hat; er stellt die ganze dramatische

Handlung in den Brennpunkt dieses Kampfes, sodaß der westgotische König oft wie ein gekrönter spanischer Bismarck erscheint. Der Kampf des Königtums gegen die List der Priester geht durch alle Akte. Roderich bedient sich in diesem Kampfe aller Mittel der Gewalt und Intrige; er bricht in die Klöster ein und sperrt sie, er stellt ganze Regimenter als Spione hinter den Vorhang auf; er zerreißt alte Urkunden, welche das Recht der Kirche verbürgen. Hierin liegt wenigstens eine Steigerung, wie überhaupt das wildere Wesen des Königs im vierten Akt scharf markiert ist. Brillante Lichter zeitgemäßer Tendenz, die aber oft zum kirchenpolitischen Leitartikel herabsinkt, großer Glanz äußerer Inszenierung, für den Felix Dahn, ein Tornisterkind der Melpomene und Thalia, viel Sinn und Verständnis hat, und dem er außerdem durch seine historischen Studien eine solide Grundlage zu geben weiß, und eine teilweise imposante Rhetorik sind die Vorzüge des Stückes, das indes über die Bedeutung einer Haupt- und Staatsaktion nicht hinausgeht, indem ihm eine tiefer grundierte Charakteristik fehlt. Die Liebesszenen gehören einer sehr blassen Romantik an; besonders die Liebe Pelayo's zu Roderichs Schwester, Theodosia, ist ganz schattenhaft gehalten; das tragische Motiv, welches Mutter und Schwester dem Sohn gegenüberstellt, ist nicht menschlich tief, sondern nur theatralisch ausgebeutet.

Das Trauerspiel Felix Dahn's: „Markgraf Rüdiger von Bechelaren" (1875) erinnert in bedenklicher Weise an Grillparzer's: „Ein treuer Diener seines Herrn". Durch die Treue der Dienstpflicht ist Rüdiger an Etzels Willen geknüpft; er verlobt seine Tochter mit Giselher gerade als die Burgunden zu Etzels Hofburg ziehen, um der unerbittlichen Rache der Chrimhild zu verfallen. Vergebens sucht er Giselher zu retten, Chrimhild zwingt ihn sogar, gegen die Nibelungen, gegen seinen innigsten Freund

Volker, gegen Giselher, den Geliebten seiner Tochter zu kämpfen, und er fällt von Hagens Hand. Das Gemetzel an Etzels Hofburg, welches schon den dritten Teil der Hebbel'schen Nibelungen für die Bühne unmöglich macht, füllt den letzten Akt des Dahn'schen Stückes aus. Gegen die Tendenz desselben ist einzuwenden, daß der Servilismus eines schnöden Gehorsams gegen verhaßten Befehl nichts Herzerhebendes hat; wäre Rüdiger eine tragische Gestalt, so würde er sich in das eigene Schwert stürzen, statt der Chrimhild blindlings zu gehorchen. Im Charakter der letzteren und des Hagen liegen indes Züge dramatischer Größe. Ein geschicktes und stimmungsvolles Arrangement, wie es in diesem Stücke nicht zu verkennen ist, zeichnet auch Dahn's mittelalterliches Lustspiel: „Die Staatskunst der Frauen" (1877), sein vaterländisches Schauspiel: „Deutsche Treue" (1876), und seine altdeutsche Tragödie: „Sühne" (1879) aus. Das Lustspiel handelt von Frauenlist und Liebesglück, hat aber eine sehr minnigliche Beleuchtung und wenig Witz und Humor; „deutsche Treue" ist eine Verherrlichung des einheitlichen deutschen Reichs, indem sich anfangs widerstrebende Fürsten ihm zuwenden. Die Charakteristik ist indes schablonenhaft, nur selten erhascht man einen Schimmer von Dahn's schönem lyrischen Talent. „Sühne" ist eine dramatische Illustration des Rechts und der Sitten deutscher Vorzeit und behandelt die Fehde von zwei Gaufürsten der Semnonen, die sich am Schluß versöhnen. Neuerdings hat Felix Dahn zahlreiche Operndichtungen veröffentlicht, die nicht arm an lyrischen Schönheiten sind. Gleich produktiv auf diesem Gebiet ist Peter Lohmann.

Georg Köberle (geb. am 19. März 1819 in Nonnenhorn, gegenwärtig in Dresden lebend), dessen „dramatische Werke" (2 Bde.) 1873 herausgegeben wurden, ein Autor, der durch seine theatralische Reformschrift: „die Theaterkrisis

im neuen deutschen Reiche" (1873), seine Schicksale als Direktor des Karlsruher Hoftheaters und seine geharnischten Streitschriften viel von sich sprechen machte, zeigt als Dramatiker Kenntnis der Bühnentechnik und ein tüchtiges Streben; doch hat sein Hauptdrama: „Heinrich IV. von Frankreich", schon 1849 geschrieben, zu sehr die Breite der Historien. Trotz einzelner Szenen von dramatischer Energie fehlt im ganzen das Durchgreifende, die stramme Handlung; das Stück ist zu sehr vielseitiges Charaktergemälde des Helden und enthält eigentlich mehrere dramatisch nicht vollkommen ausgetragene Stoffe. Die Trilogie: „Zwei Welten" hat eine klare sich entwickelnde Handlung; die Sprache ist, wie in allen Köberle'schen Dramen, glatt, korrekt, gefällig; doch fehlt auch hier die tragische Macht. Andere Dramen Köberle's sind: „Max Emanuels Brautfahrt" und „George Washington".

Auf dem Gebiete des geschichtlichen Dramas hat sich auch Hans Blum, der Sohn Robert Blum's, geb. am 8. Juni 1841 in Leipzig, versucht, gegenwärtig als Rechtsanwalt in seiner Vaterstadt lebend, als Abgeordneter, Publizist und Novellist vielgenannt. Sein „Junius" (1883) behandelt denselben Stoff wie Laube's „Statthalter von Bengalen" oft in geistreichem, auch Tendenzen der Gegenwart berührenden Dialog, doch ohne daß die Handlung in echten dramatischen Fluß kommt. Weit mehr ist dies in dem Schauspiel: „York" (1884) der Fall. Für diesen Stoff, den auch schon Ernst Wichert in seinem Schauspiel: „Unser General York" behandelt hat, liegt der dramatische Angelpunkt in dem Konflikt zwischen dem Gesetz der militärischen Subordination und der Initiative kühner, patriotischer That. Wenn auch die Gliederung des Blum'schen Dramas nicht frei ist von Verstößen gegen die Technik, indem der Höhenpunkt der Krisis bereits an das Ende des zweiten Aktes,

statt an dasjenige des dritten gelegt ist, der dritte Akt sich durch das oft lustspielartige Gegenspiel am Berliner Hofe verschleppt und auch die Peripetie, der Rückschlag, den die von Berlin aus verhängte Acht auf den Feldherrn ausübt, ebenso wie die Wendung desselben zu entscheidender That nicht dramatisch scharf genug ausgeprägt und nicht an die rechte Stelle gesetzt ist, kann man dem Stücke doch den frischen Geist nachrühmen, von dem es durchweht ist, die tüchtige Charakterzeichnung des Generals York, dessen Selbstgespräche dichterischen Wert haben; auch fehlt es nicht an knappgefaßten, schlagkräftigen dramatischen Wendungen.

Ein trefflicher dramatischer Künstler, der Hofschauspieler Karl Weiser in Meiningen, geb. am 29. Juli 1848 in Alsfeld, hat zuerst 1868 in seinem satirischen Drama: „Der Mammut" ein Talent für das Barocke und Ungeheuerliche gezeigt und dies antidiluvianische Stück in unmöglichen, fast unskandierbaren Mammutversen mit wie Felsblöcke übereinandergewälzten Molossen geschrieben. Gleichwohl hat dasselbe in der Schöpfung des Menschen durch den Naturgeist einen sinnigen Abschluß, und die Rede, welche dieser der für den Menschen neugeborenen Erde hält, atmet einen an Byron erinnernden Schwung. Auch in lyrischen Sammlungen: „Das hohe Lied einer Liebe" (1869) und „Licht, Liebe, Leben" (1878) zeigt sich derselbe Schwung, aus Wärme der Überzeugung und des Gefühls hervorgegangen, und wenn auch nicht alle Gedichte gleichen Wert haben, so finden sich doch einzelne von lapidarem Stilgepräge. Karl Weiser's Drama: „Nero" (1881) erinnert am meisten an das Wilbrandt'sche Nerodrama, indem es ebenfalls die ganze Entwickelung des Helden, die Genesis des Despoten vorführt, ebenso seine Herzensverhältnisse von Oktavia bis zu Poppäa, welche letztere in einem Nebensaal unter Blumen erstickt wird. Es treten zwei Personen in dem Weiser'schen

Stück auf, die sich in dem anderen Nerodrama nicht finden: der Apostel Paulus als beredter Vorkämpfer der neuen Religion, weniger in die dramatische Handlung eingreifend, als bedeutsam für die ganze geistige Bewegung der Zeit, indem ähnlich wie in Geibel's Gedicht: „der Tod des Tiberius" hinter dem bluttriefenden Cäsarenwahnsinn das Bild der versöhnenden Welterlösung auftaucht und der Mohr Tigellinus als Nero's böser Genius, der ihn von Verbrechen zu Verbrechen treibt. Es herrscht in dem Drama eine markige Darstellungsweise, und eine nur in den letzten Akten sich in Volks- und Genrebildern allzu tumultarisch gestaltende Bewegung.

So groß bleibt immer noch die Anziehungskraft der dramatischen Muse, trotz der Ungunst der Zeit, welche den neuften Dramen nur geringere Teilnahme zuwendet, daß auch Männer, die sich auf andern geistigen Gebieten hervorgethan haben, einen Exkurs in dasjenige der Tragödie machen. Das glänzendste Beispiel hierfür bietet Ferdinand Lassalle mit seinem Trauerspiel: „Franz von Sickingen". Ein namhafter Philosoph, Eduard von Hartmann, hat unter dem Pseudonym Robert „dramatische Dichtungen" (1870) und zwar eine sehr lyrisch gehaltene Tragödie „Tristan" und eine mehr lakonisch dialogisierte „David und Bathseba" herausgegeben, der tüchtige Publizist und Kulturhistoriker Karl Biedermann außer den Kaisertragödien „Kaiser Heinrich IV." (1861) „Kaiser Otto III." (1862) auch ein patriotisches Drama: „Der letzte Bürgermeister von Straßburg" (1870). Alle diese Dramen sind korrekt in Entwurf, Ausführung und Diktion und zeugen von einem feingebildeten Geist. Selbst ein Vorkämpfer der Arbeiterbewegung aus der Schule Lassalle's, von Schweitzer, hat sich in dramatischen Produktionen versucht („Alcibiades", „Canossa"), in denen

die Lyrik indes und nicht in ungefälliger Form überwiegt, während die Komposition zerflossen ist.

Es bleibt dem Verfasser nur noch übrig, seine eigene Beteiligung an der dramatischen Litteratur der Gegenwart in flüchtigen Umrissen zu skizzieren. Nach den Erstlingsdramen, die seinen schon auf der Schule lebendigen Sinn für dramatisches Schaffen bekundeten, indem er bereits mehrere fünfaktige jambische Dramen verfaßte, ehe er noch ein einziges lyrisches Gedicht vollendet hatte, erschien zuerst sein „Ulrich von Hutten“ (1843), lyrisch-theatralisch im Jambenstil, dann sein „Maximilian Robespierre“ (1846) in Prosa und im Stil der originellen Kraftdramatik, von späteren Bearbeitungen des Stoffes dadurch unterschieden, daß der Held nicht in seinem Kampfe mit Danton dargestellt wird, sondern in seinem Streben nach der Diktatur und in dem Konflikte, den dasselbe hervorruft. Das Drama beginnt erst nach Danton's Tode und enthält in großen Tableaus das Fest des höchsten Wesens und die Konventszene, in welcher der Sturz Robespierre's entschieden wurde. Der innere Konflikt des Helden ist nicht genugsam markiert; dagegen viel Fleiß auf die Charakteristik der Revolutionshelden und die Darstellung des wilden revolutionären Lebens und seiner ganzen Gedankenatmosphäre verwendet. Die ersten zur Aufführung gekommenen Bühnendramen des Verfassers: „Die Blinde von Alcara“ (1845) und „Lord Byron in Italien“ (1847), litten an mancherlei Mängeln, die der Verfasser neuerdings durch gänzliche Umarbeitung zu beseitigen versuchte. Das erstere, welches Karl Rosenkranz in Rötscher's „dramaturgischen Jahrbüchern“ damals ausführlich analysierte, behandelte einen der französischen Novellistik entnommenen Stoff, welcher an Hebbel's „Maria Magdalena“ anklang, während die romantisch-lyrische Behandlungsweise der Hebbel'schen schroff gegenüberstand.

„Lord Byron in Italien“ war eine im üppigsten lyrischen Kolorit prunkende Dichtung, deren Tendenz war, die Entwickelung des Abenteurers zum Helden darzustellen. Die Liebe Byron's zur wilden Fornarina in Venedig und zur edlen Teresa Guiccioli zog sich in ihrem Kontrast durch das Drama, dem besonders die Beteiligung des Helden an den Unruhen der Carbonaris dramatisches Leben gab, und welches mit der Abfahrt Byron's nach Griechenland schloß. In Gemeinschaft mit dem geistvollen Schauspieler Baison, der ihm nicht nur den Stoff, sondern auch für das Szenarium und die Durchführung die beste Anregung gab, dichtete der Verfasser hierauf das Trauerspiel: „Hieronymus Snitger“ (1848), dessen Held ein Hamburger Kaufmann und Volksführer ist, der, für die Freiheit seiner Vaterstadt kämpfend, gegen die aristokratische, kaiserliche Partei die Dänen zu Hilfe ruft, von ihren Diplomaten umgarnt, wider Willen zum Vaterlandsverräter wird und so der feindlichen Partei erliegt. Ein echt tragischer Stoff von allgemein gültiger Bedeutung! Über den Grundgedanken des Trauerspiels: „Ferdinand von Schill“ (1850) sagt Henneberger in seiner Schrift „Das deutsche Drama der Gegenwart“: „Der Konflikt zwischen dem positiven Gesetz des Gehorsams gegen den Kriegsherrn und dem ungeschriebenen Gesetz des heldenmütigen Patriotismus in dem Herzen Schill's ist nicht nur ein sittlich berechtigter, sondern auch poetisch wie historisch wahrer. Das Pathos dieser sittlichen Streitfrage wirkt um so mächtiger, als Schill in halb absichtlicher, halb von außen veranlaßter Selbsttäuschung erst sehr spät von dem Glauben läßt, daß er nur äußerlich dem Willen des Königs entgegenhandle, daß dieser nur den günstigen Augenblick erwarte, sich für ihn zu erklären — eine Ansicht, der bekanntlich nicht alle historische Rechtfertigung abgeht. Es kommt hinzu, daß der Streit, der in Schill's Brust ausgefochten wird,

zugleich ein Spiegelbild ist des Kampfes zwischen Altem und Neuem, wie er sich in jener Zeit in den öffentlichen Verhältnissen des preußischen Staates im großen vollzog. Den Hintergrund bildet ganz Deutschland, unterjocht von dem französischen Eroberer, nach Befreiung seufzend und ringend und doch vor jedem Versuch zurückbebend." „Lambertine von Mericourt" (1850) idealisiert die Furie der französischen Revolution, welche, um sich zu rächen, den Edelmann, der sie geliebt und verlassen, den Piken der Aufrührer preisgiebt, dann aber in einer edlen Liebe zum Girondisten Barbaroux Entsühnung und Untergang findet. Der Gegensatz zwischen der wild leidenschaftlichen Tochter des Volkes und Manon Roland, der gebildeten Freiheitsheldin des Salons, ist einer der dramatischen Angelpunkte des Stückes. Kleinere Dramen des Verfassers sind: „die Marseillaise", welches eine Episode aus dem Leben Rouget de Lisle's behandelte, und „die Rose vom Kaukasus", dessen Heldin im Kampfe zwischen der Liebe zum Vaterlande und der zu einem russischen Offizier untergeht. In seiner Tragödie: „Mazeppa" hat der Verfasser den Untergang der wilden, maßlosen Leidenschaft in einem seines Bedünkens echt tragischen Konflikt auf historischer Grundlage behandelt, in seinem „Nabob", dessen Held der Eroberer Ostindiens Lord Clive ist, den Fluch des Geldes, der selbst die Schwingen einer großen Seele lähmt. Sein erfolgreichstes, auf allen deutschen Bühnen gegebenes Trauerspiel: „Katharina Howard" stellt in der Heldin und in König Heinrich VIII. der darstellenden Kunst Aufgaben, welche von ihr mit Dank acceptiert worden sind. „König Karl XII." behandelt den Kampf zwischen dem militärischen Absolutismus und den Ständen; „Herzog Bernhard von Weimar" den Untergang eines Helden, der, um die geistige und Glaubens-

freiheit des Vaterlandes zu retten, mit dem Erbfeind ein Bündnis schließt.

In „Amy Robsart“, einem Trauerspiel, das sich an den Walter Scott'schen Roman „Kenilworth“ anlehnt, aber die Katastrophe des Romans nach den Erfordernissen der Tragödie umdichtet, findet die ehrgeizige Liebe der heimlich angetrauten Frau Leicester's ihren Untergang durch den Ehrgeiz des Geliebten, der nach der englischen Krone strebt. „Arabella Stuart“ führt uns das tragische Geschick der liebenswürdigen Verwandten des Königs Jakob I. vor, welche infolge ihrer Thronberechtigung der kleinlichen Furcht desselben zum Opfer fällt. Die Geschichte ist im Interesse der dramatischen Dichtung und der Schuld der Heldin dahin abgeändert, daß sie durch den Despotismus des Königs getrieben wird, sich selbst an die Spitze der rebellischen Parteien zu stellen und mit dem Schwert in der Hand für ihre Liebe zu kämpfen. Das Schauspiel: „Auf roter Erde“ spielt zur Zeit des Königs Jerome im Jahre 1809 in Westfalen und hat zum Mittelpunkte einen der tiefgreifendsten Konflikte der Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts, denjenigen zwischen dem Patriotismus und dem Heimatsgefühl auf der einen, der Begeisterung für neue weltbewegende Ideen, die ein Import des Auslandes sind, auf der andern Seite. „Maria de Padilla“ (1889), die Heldin der spanischen Kommuneros, sucht nicht nur den hingerichteten Gatten im Freiheitskampfe zu rächen, sondern auch die Schuld früherer Herzensuntreue zu sühnen, bis sie durch die Heimtücke des Ignaz von Loyola, der im Schlußakte des Dramas bedeutsam hervortritt, dem Gericht der Inquisition verfällt.

Die geschichtlichen Lustspiele: „Pitt und Fox“, „die Diplomaten“, „die Welt des Schwindels“ und „der Spion von Rheinsberg“, von denen das erstere den meisten Erfolg hatte, sind nicht als Nachbildungen

Scribe'scher Intrigenstücke zu betrachten, sondern als Studien, Interessen des öffentlichen Lebens dem Humor der Bühne zugänglich zu machen. Das erste Stück enthält eine Kritik des englischen Parlamentarismus, während der Gegensatz der Charaktere von Pitt und Fox die komischen Situationen herbeiführt; im zweiten giebt der Sieg der Liebe über die entgegengesetztesten diplomatischen Intrigen und ihre ironische Auflösung den Grundgedanken her, während das dritte Stück eine Kritik des Materialismus auf dem Hintergrund der sinnlich-üppigen Zeit der Regentschaft, des Law'schen Papierschwindels und der Goldmacherkunst enthält. „Im Spion von Rheinsberg" ist das geistreiche Leben und Treiben am Hofe des jungen Kronprinzen Friedrich geschildert. Der Held des Stückes ist Hofrat Morgenstern, der Spion der Berliner Hofpartei, der durch Friedrichs große Gesinnung bekehrt wird. In allen diesen Dramen[1]) suchte derselbe, soweit seine Begabung reicht, für die Förderung eines nationalen, von modernem Geiste durchdrungenen Bühnendramas mitzuwirken nach dem dramatischen Kanon, den er selbst in seiner „Poetik" entwickelt, und gegen den freilich einzelne seiner früheren Dramen in ihrer jetzigen Gestalt verstoßen. Ohne dichterische Begeisterung, vollgültigen Gedankengehalt, einheitlichen tragischen Konflikt keine echte Tragödie, ohne Humor und Witz und schlagenden Grundgedanken kein echtes Lustspiel: das sind die Ansichten des Ästhetikers, denen der Dichter nach Kräften gerecht zu werden suchte.

Wir haben aus der Menge der Autoren, welche auf die Wiedergeburt des Bühnendramas hinarbeiten, die hervorragendsten herausgehoben. Wir wiederholen es, in diesen

---

[1]) Vergl. „dramatische Werke" von Rudolf von Gottschall (12 Bdchn., 1865—71).

Schriftstellern, denen man von den früher erwähnten noch diejenigen anreihen könnte, die dort in erste Linie gestellt sind, liegen die Anfänge eines Dramas der Zukunft, dessen Aufgabe ist, im modernen Geiste eine nationale Bühne zu schaffen. Wir müssen uns ein für allemal dagegen verwahren, als ob wir das Moderne im jungdeutschen Sinne etwa als das Frivole oder Pikante auffaßten. Wir haben uns schon früher über die tiefe Bedeutung ausgesprochen, die wir diesem Begriffe geben. Auch das Nationale ist mit eingeschlossen; aber nicht alles, was die Tradition uns an die Hand giebt, sondern nur, was noch gegenwärtig den Geist der Nation zu erheben vermag und mit ihren tiefsten Interessen verwachsen ist. Das Gebiet des modernen Dramas liegt nicht brach; es findet zahlreiche Bebauer. Wenn auch die Hast und der Eifer der modernen Produktion sich in den letzten Jahren abgekühlt haben, und das Jahr 1847, in welchem „Uriel Acosta“ und „die Karlsschüler“ erschienen, den Höhepunkt dieses ersten dramatischen Aufschwunges bezeichnet, wenn auch die Ungunst gegen das Drama höheren Stils, die stiefmütterliche Behandlung desselben seitens der Intendanzen und Direktionen und des Publikums selbst von Jahr zu Jahr im Wachsen begriffen ist, so zweifeln wir doch nicht an der Zukunft der deutschen Bühne und dem Sieg der idealen Richtung auf derselben, da unsere Nation von neuem ihre hohe Begeisterung für ideale Güter und eine Energie der That bewiesen hat, welche der Lebensnerv jeder dramatischen Dichtung ist.

Fünfter Abschnitt.

Das bürgerliche Schauspiel, das Lustspiel und die Posse.

Charlotte Birch-Pfeiffer. — Eduard Devrient. — Adolf Wilbrandt. — Paul Lindau. — Hugo Bürger. — Oskar Blumenthal. — Prinzessin Amalie von Sachsen. — Karl Blum. — Karl Töpfer. — Eduard Bauernfeld. — Roderich Benedix. — Gustav zu Putlitz. — Ernst Wichert. — Adolf L'Arronge. — Gustav von Moser. — Franz von Schönthan. — Feodor Wehl. — Ferdinand Raimund.

In der heutigen Litteratur ist die künstlerische Produktion nicht ausreichend, den geistigen oder ungeistigen Bedarf der Masse zu decken. Diese Masse hat inkommensurable Gelüste, welche die antike Welt nicht kannte, ein Lese- oder Schaufieber, welches nur durch derb stoffliche Mittel befriedigt werden kann. So geht neben der Nationallitteratur eine Volkslitteratur einher, die nicht in ihr aufgeht. Das ist ohne Frage ein anomales Verhältnis; aber da es besteht, verlangt es Berücksichtigung, bis es einer reiferen, aktiven und passiven Bildung gelungen ist, diesen Riß auszufüllen. Die Produktion der Masse für die Masse, zu der schon im vorigen Jahrhundert die noch grassierenden Ritter-, Räuber- und Geisterromane zu rechnen waren, hat mehr ein kulturhistorisches, als ein litterarhistorisches Interesse. Auch für die Bühne haben die Werke einer mit künstlerischen Intentionen schaffenden Phantasie niemals ausgereicht; es bedurfte stets roher, aber lebendiger Spektakelstücke, welche

die deutschen Theater nicht bloß zu einer lärmenden Sonntagsfeier in Szene gehen ließen, sondern welche auch in der Woche die eigentlichen Stammhalter des Repertoirs waren. Hierzu gehörten nicht bloß die Ritter- und Räuberschauspiele, unter denen der „große Bandit Abällino" von Zschokke einen hohen Rang einnimmt; auch beliebige geschichtliche und Roman-Stoffe wurden zum Zwecke einer lärmenden Erbauung zurechtgeschnitten, und für das Durchschnittspublikum der Mittelklasse bedurfte es einer erquickenden, bürgerlichen Moral im Stile und Geiste Iffland's, um den Ansprüchen einer solideren Schaulust gerecht zu werden. Die Vertreter dieser bloß praktischen Richtung thaten hin und wieder einen glücklichen Griff; manches roh zusammengefügte Drama gewann durch das zufällige Interesse des Stoffes eine höhere Bedeutung; aber im ganzen blieb die Behandlungsweise so derb und willkürlich, daß sie den ästhetischen Maßstab verschmähte. Wer kennt nicht die Namen eines Ziegler, Vogel und anderer eifriger Bühnenfabrikanten, welche oft in geschickter Weise die Verlegenheiten der Theater um ihr tägliches Brot zu beseitigen verstanden? Wie viele mühselig beladene Theaterdirektoren hat nicht Johanna Frau von Weissenthurn [1]) (1776—1847) erquickt, deren Joch so leicht war, sowohl im bürgerlichen Rührstück, als auch im historischen Schauspiele, das von ihr, wie z. B. „Johann, Herzog von Finnland", ebenfalls in ein Familien-Rührstück verwandelt wurde! Welcher Litterarhistoriker könnte dieser prinziplosen Produktivität gerecht werden, deren Wogen über den Häuptern der Mitlebenden zusammenschlugen, und von denen der Nachwelt nichts übrig bleibt, als die Erinnerung, welche die stete Wiederholung desselben Schauspieles mit sich bringt! Diese Autoren lassen sich nur in äußerlicher Weise in Bezug auf

[1]) „Schauspiele" (14 Bde., 1810—1836).

größere oder geringere Geschicklichkeit unterscheiden. Glücklicherweise hat die neuere Zeit eine hervorragende Schriftstellerin aufzuweisen, in welcher sich diese ganze Richtung am schlagendsten charakterisieren läßt, ohne daß man einen unnötigen Ballast von Namen mitzuschleppen brauchte!

Charlotte Birch-Pfeiffer aus Stuttgart (geb. am 13. Juni 1800, seit 1844 Schauspielerin und Beherrscherin des Repertoirs der Hofbühne in Berlin, wo sie am 25. August 1868 starb), eine keck zugreifende Schriftstellerin von der Produktivität Kotzebue's, hat die Frau von Weissenthurn längst von den deutschen Bühnen verdrängt und sich mit dem Ungestüm einer energischen Natur durch alle Hindernisse Bahn gebrochen, die einer weitgreifenden Wirksamkeit im Wege standen. Das Berliner Hoftheater sträubte sich lange gegen ihre naturwüchsigen Produktionen — man hielt sie nicht für kourfähig und fürchtete die klassische Stätte durch sie zu entweihen. Sie besiegte alle Zweifel in einer so glänzenden Weise, daß sie bald als Souveränin gebot, wo man der Bittenden den Zutritt verweigert hatte. Die Kritik war spröde und zögernd in der Anerkennung; sie glaubte ihre Werke nur mit Fausthandschuhen anfassen zu können; sie wollte sie nicht kritisieren, sondern nur durch eine Quarantäne absperren. Diese Bedenken endeten damit, daß die Berliner Dramaturgen, nachdem Frau Birch ihnen die Brillengläser geputzt, alle möglichen und auch einige unmögliche Vorzüge in ihren Dramen entdeckten. Das Berliner Publikum aber erkor die Verfasserin des „Hinko" zu seinem Lieblinge, und sie konnte die Größe seiner Liebe an den Tantièmen messen, mit denen Herr von Küstner in rühmlicher Weise das Genie der deutschen Schriftsteller zu ermutigen suchte. Frau Birch mußte in der That bedeutende Wandlungen durchgemacht haben, um solche Erfolge erzielen zu können, Erfolge, welche auf einen Fonds von

Tüchtigkeit unzweifelhaft hinweisen. In der That hatte Frau Birch gegenüber der weitschweifig sentimentalen und moralisierenden Weissenthurn entschiedene Vorzüge. Sie war frisch, keck, sachlich, kurz angebunden, effektvoll im großen und kleinen, wirkte bald auf das Gemüt und bald auf die Sinne, hin und wieder sogar auf den Geist; sie verhielt sich zur Weissenthurn, wie Meyerbeer zu Mozart; sie war moderner und liebte eine berauschende Instrumentalmusik. Freilich, ihre erste Sturm- und Drangperiode hatte sie nur zum Lieblinge der Gallerie gemacht. Wer kennt nicht den „Freiknecht Hinko", eine mit Knalleffekten geladene dramatische Mine? Wer nicht „Pfeffer-Rösel" (1833), dies süße Nürnberger Pfefferkuchenstück mit seiner im Munde zergehenden Naivetät? Frau Birch las damals in ihren Mußestunden Novellen von Storch und Döring, wie sie später Romane von Dumas, George Sand, Friederike Bremer und Auerbach las. Es kam auf den Nahrungsstoff an, den sie dramatisch assimilierte; von der Lektüre der Frau Birch hing nicht bloß das Geschick des deutschen Theaters ab, sondern auch die Kunsthöhe ihrer eigenen Schöpfungen. Denn ihre lebendig angeregte Phantasie hatte stets die dramatischen Rubriken zur Hand, in welche sie den Stoff hineinpaßte; während des Lesens verwandelte sich ihr alles in Akte und Szenen; sie sah die Gestalten auf der Bühne vor sich, sie besaß eine große theatralische Intuition. Ohne Frage ist es keine leichte Kunst, einen Koffer so geschickt zu packen, daß recht viel hineingeht! Frau Birch besaß diese Kunst in einem hohen Grade. Sie packte einen Roman in ein Drama, ohne daß ein Zipfelchen davon hervorhing oder irgend ein Charakter gedrückt wurde. Dies zeugte von Umsicht und Ökonomie. Kurz, so vielseitige und praktische Gaben mußten zur Geltung kommen, sobald der Zufall ihnen günstigere, feinere Stoffe entgegenbrachte, freilich mußten es Stoffe sein,

die nicht, wie „Johannes Guttenberg“ (1836) oder „Rubens in Madrid“ (1839) einen allzu idealen Anstrich hatten; denn das Naturell der Frau Birch hatte eine gewisse Erdschwere, welche keinen freieren Flug verstattete. Dagegen waren die Kinder ihrer Muse der gesellschaftlichen Verfeinerung zugänglich; sie konnten sich sowohl in die Salontoilette des französischen Intrigenstückes finden, als sie sich auch anständig genug im sittsamen Häubchen der deutschen Ifflandiade ausnahmen. Auf diesen beiden Feldern erblühten der Dichterin unverhoffte Lorbeeren, um so mehr, als sie Takt genug besaß, alles Altväterische zu vermeiden und die Mode des Tages mitzumachen. Zu den Hofintrigenstücken gehören „die Marquise von Vilette“ (1847), „Anna von Österreich“ (1850), „ein Billet“ (1851), „ein Ring“ u. a. In diesen Dramen herrschen ein richtiges Kostüm und anständige Manieren; die Verwickelung ist, besonders in den beiden ersten, nicht ohne Spannung, obgleich im „Billet“ bis zur Abspannung verworren; die Charakteristik entspricht der heutigen mittleren Darstellungskunst und giebt ihr manche glückliche Handhabe zu ihrer Bewährung, wenn sie auch nirgends in die Tiefe geht. Richelieu freilich ist ein mattes Daguerreotyp des großen Staatsmannes und nicht viel mehr, als eine Statistenrolle, und Bolingbroke erreicht weder sein historisches, noch sein Scribe'sches Urbild. Dagegen sind Charaktere, wie d'Artagnan u. a., von wohlthuender Frische und aus einem Gusse. Ebenso große Erfolge hat Frau Birch den Dramen der zweiten Gruppe, ihren bürgerlichen Schauspielen, zu verdanken, mochten sie nun selbständig aus ihrer Phantasie entspringen, wie „Eine Familie“ (1849), oder wie „Dorf und Stadt“ (1848), einer Erzählung oft mit wörtlicher Benutzung des Dialoges nachgedichtet sein. Beide können es mit den meisten Stücken von Iffland aufnehmen: denn in beiden herrscht große

Wahrheit und Frische der Charakteristik und dabei ein richtiger Takt in der Benutzung von Zeitstimmungen und modern-bürgerlichen Verhältnissen. Freilich ist die Charakterzeichnug nicht von allen Übertreibungen frei. Die unerschöpfliche Redseligkeit der Brauerswitwe macht einen ermüdenden Eindruck und viele Kleinlichkeiten der bürgerlichen Lebensprosa wirken in der mikroskopischen Darstellung komisch. Das Drama „Dorf und Stadt“ war bekanntlich Veranlassung zu einem Prozesse, durch welchen Auerbach, der Verfasser der „Frau Professorin“, einer Dorfgeschichte, nach welcher das Drama bearbeitet ist, sein geistiges Eigentumsrecht wahren wollte. Die beiden ersten Akte von „Dorf und Stadt“ sind anmutige idyllische Gemälde, deren poetischer Eindruck allerdings ein Verdienst Auerbach's ist; die letzte Hälfte des Stückes dagegen setzt an die Stelle dieser edlen Einfachheit teils den trivialen und verschrobenen Dialog des Salons, eine kecke und kokette Naivetät, teils die Tragik einer innerlich hohlen Sentimentalität. So parodiert sich die rührende Versöhnung des Schlußaktes von selbst; denn ein Frieden, der im Rausche geschlossen wird, verspricht keine Dauer, und die Befriedigung, die das nach Hause gehende Publikum über diese zweifelhaft beleuchteten Szenen des ehelichen Glückes empfindet, wird immer nur eine halbe bleiben, weil sich dies Glück bei innerem Zwiespalt der Charaktere nicht auf vorübergehende Stimmungen gründen kann. Spätere Dramen der Frau Birch: „der Pfarrherr“, in welchem sie ihr bescheidenes Scherflein zur modernen Tendenzdramatik beitrug, „Im Walde“ (1854), einige idyllische Szenen nach einem Romane von George Sand, und die „Rose von Avignon“, ein Rückfall in die jugendliche Sturm- und Drangepoche, in welchem die Dichterin nicht bildlich, wie mit ihren früheren Stücken, sondern thatsächlich die ganze Bühne überschwemmte, „die Dame in Weiß“,

ein grelles Effektstück u. a.: alle diese Produktionen erreichten weder den Wert, noch die Erfolge der vorausgehenden. Dagegen errangen „die Waise von Lowood" (1856) und „die Grille" (1857) wieder Bühnenerfolge, welche die aller andern zeitgenössischen Dichter weit hinter sich ließen. Die Heldin des ersten Stückes ist eine Gouvernante der Currer Bell, die des zweiten eine kleine Landhexe der George Sand. Beide, Jane Eyre wie Fanchon, fesseln durch eine etwas spröde Jungfräulichkeit, welche, durch die Liebe besiegt, sich in vollen Akkorden des hingebenden Gemütes erschließt. Beides sind originelle und höchst dankbare Aufgaben für junge Künstlerinnen. Die Rüstigkeit, Tüchtigkeit, ja Unentbehrlichkeit der Frau Birch verdient gewiß volle Anerkennung. Auch hat ihre ganze Wirksamkeit, da sie gar keinen Charakter hat, mindestens auch keinen schädlichen, und eine nirgends krankhafte Solidität des deutschen Gemütes, eine hausmännische Bravheit liegt vielen ihrer Stücke zu Grunde.[1]) Dies vorherrschend deutsche Element unterscheidet ihre Dramen sowie die Stücke des bühnenpraktischen Friedrich Adami (geb. am 18. Oktober 1816 zu Suhl, seit 1838 in Berlin litterarisch thätig, Hauptmitarbeiter der Kreuzzeitung.) „Ein deutscher Leineweber", „Königin Margot", „Provinzialunruhen" und des oft mit Adami identifizierten Frohberg „Ein Hollandgänger" u. a.[2]) von den französischen Effektdramen, mit denen sie die Herrschaft über die Bühne teilen mußten; denn die Bearbeiter jener Stücke eröffneten der einheimischeu Industrie eine bedenkliche Konkurrenz. Die Keckheit des Effekts und der Motivierung, eine sozialistische Tendenz, welche in einer

[1]) Die „gesammelten dramatischen Werke" der Frau Birch-Pfeiffer erschienen in 23 Bänden (1863—80).

[2]) P. Frohberg, „dramatische Genrebilder aus der vaterländische Geschichte" (2 Bde., 1870).

sehr planen und einleuchtenden Ausführung die Gemüter des Volkes ergriff, das scharfe anatomische Messer, welches an soziale Zustände gelegt wurde und sich bisweilen in ein Guillotinenmesser für die privilegierten Stände verwandelte, das große drastische Interesse des Stoffes: alles dies sicherte der Boulevardsdramatik auch in Deutschland schon zur Zeit von Frau Birch einen nicht unbedeutenden Erfolg. Zwar scheiterten einzelne Dramen, wie „Clarisse Harlowe", eine Notzuchtstragödie mit grellster Beleuchtung, weil sie das deutsche Sittlichkeitsgefühl zu brutal verletzten; „Marie Anne", „der Lumpensammler", „der Bajazzo und seine Familie" machten triumphierend die Runde über die deutschen Bühnen und wurden Lieblingsstücke des großen Publikums, trotz der begründeten Ausstellungen der deutschen Kritik, welche das Verzerrte und Unwahre in ihren Situationen und Charakteren und das Unkünstlerische in ihren groben Nerven- und Sinnenreizen nachdrücklich hervorhob. Ein Jahrzehnt später folgten die Kameliendamen, die Damen der Halbwelt, die gesellschaftlichen Typen eines Augier, Sardou und anderer französischer Autoren, welche namentlich auf der Wiener Burg eine Stätte fanden.

Der Einfluß auf die deutsche Produktion konnte nicht ausbleiben; er zeigte sich besonders in Stücken, die, dem Vorbild der französischen Comédie nachgedichtet, zwischen Schauspiel und Lustspiel in der Mitte stehen, bald den einen, bald den anderen Titel führen, die wir aber an dieser Stelle betrachten wollen. Paul Lindau aus Magdeburg (geb. am 3. Juni 1839) führt den Reigen der Vertreter der deutsch-französischen Comédie. Er war längst heimisch im Journalismus und hatte besonders Paris und die Pariser Theater studiert, ehe er sich der Bühne zuwandte.[1]) Er war 1863

[1]) Paul Lindau „Aus Paris, Beiträge zur Charakteristik des gegenwärtigen Frankreichs" (1865.)

Redakteur der „Düsseldorfer Zeitung“, 1866—69 der „Elberfelder Zeitung“ geworden, dann redigierte er in Leipzig das „Neue Blatt“ und den „Salon“. Die in der letzten Zeitschrift erschienenen „Harmlose Briefe eines deutschen Kleinstädters“, später selbständig erschienen (2 Bde., 1870) verschafften ihm zuerst einen Ruf in weiteren Kreisen durch ihren kecken Humor und ihre Rücksichtslosigkeit, und den Ruhm der letzteren suchte er durch eine neue Sammlung von Kritiken „Litterarische Rücksichtslosigkeiten“ (1871) zu vermehren. Den rechten Boden für seine litterarische Thätigkeit fand er erst in Berlin, wohin er 1871 übersiedelte und wo er anfangs den „Bazar“ redigierte, dann die „Gegenwart“ herausgab bis 1881 und die Revue „Nord und Süd“ begründete. In Berlin verschaffte er sich durch seinen sprühenden Witz und sein keckes Auftreten ein großes Publikum und eine zahlreiche litterarische Anhängerschaft, namentlich war er der einflußreichste Theaterkritiker[1]). In seinen Kritiken wechselt der flotteste Ton mit einer oft pedantischen Gründlichkeit; die Abneigung gegen das dichterische Drama höheren Stils, das in die Rumpelkammer geworfen wird, obschon die unerläßlichen Bücklinge gegen die Klassiker nicht fehlen, geht Hand in Hand mit der Verherrlichung der französischen Comédie, die in einseitiger Weise als die einzig moderne Schauspielform bezeichnet wird. Der geistreiche Feuilletonist, der Kenner und Nachahmer der französischen Dramatik, eroberte sich nun mit den Stücken, welche das Feuilleton als ihre Herkunft nicht verleugneten, die Bühne. Laube in Leipzig hatte sein Schauspiel „Marion“ zur Auf-

[1]) Vergl. Lindau „Dramaturgische Blätter“ (4 Bde., 1875—79). Hierher gehören auch seine glänzend geschriebenen, witzigen „Nüchternen Briefe aus Bayreuth“ (10. Aufl. 1877) und „Bayreuther Briefe vom reinen Thoren“ (5. Aufl. 1882). „Überflüssige Briefe an eine Freundin“ (3. Aufl. 1877).

führung gebracht, und als Herr von Hülsen in Berlin sich gegenüber seiner „Maria und Magdalena" spröde verhielt, wurde er durch einen fulminanten Brief in der „Gegenwart" an seine Pflicht und Schuldigkeit erinnert und nachgiebiger gemacht. Lindau hatte in seiner „Marion" ganz nach französischem Muster gedichtet; die Heldin machte die berüchtigte Stufenleiter des inferno der demi-monde durch: Spielhaus, Bordell und Spital; einzelne Szenen des Stückes zeugten indes von glücklicher Ausbeutung des theatralischen Effekts. „Maria und Magdalena" (1872) vermied die bedenklichen Äußerlichkeiten der französischen demi-monde-Komödie; es war ein Stück, welches sich in der Mischung rührender Szenen und pikanter Genrebilder gefiel und gerade dadurch einen der größten Saisonerfolge der neueren Zeit davontrug. Der Dialog ist fast durchweg feuilletonistisch geistreich, doch auch in den ernsteren Szenen graziös und elegant, der Aufbau aber novellistisch, mit Verleugnung der dramatischen Grundregel, das Publikum von Anfang an mit ins Geheimnis zu ziehen, die Charakteristik ohne die Intuition des geborenen Dramatikers. So ist z. B. Mariens Vater in der Vorgeschichte ein strenger, unerbittlicher Brutus, im Drama selbst ein gutmütiger Geck. „Diana" (1873) hatte in Bezug auf Frische und Gewandtheit des Dialogs ähnliche Vorzüge wie „Maria und Magdalena", doch die successive Polygamie der Heldin erregte wenig Sympathie. Daß sie am Schluß die eigentliche komische Person des Stückes heiratet, einen auf seine berühmten Bekanntschaften eingebildeten Verehrer, dessen Urbild übrigens in einem Paul de Kock'schen Roman zu suchen ist, war eine etwas abstoßende Lösung des Problems, und der Dichter hätte wohl daran gethan, seine Heldin diesen Heiratsantrag ablehnen zu lassen, wodurch das Stück ausnehmend gewonnen hätte. Wenig sympathisch sind auch die Szenen zwischen Vater und Sohn, die an die

beiden Klingsberg erinnern. In das Gebiet des harmlosen deutschen Lustspiels lenkte Paul Lindau mit „Ein Erfolg“ (1874) ein; das Stück hat einige ergötzliche Szenen und allerlei litterarische Anspielungen, die weniger pasquillartig sind, als das Berliner Publikum an dem stürmischen Abend der ersten Aufführung anzunehmen schien; die eigentliche dramatische Verwickelung ist aber durchaus unbedeutend und ohne Spannung; das Stück ist ein graziöses dramatisches Feuilleton. Die Kunst des Feuilletons besteht eben darin, aus etwas Schaum des Esprit eine schillernde Seifenblase zu bilden und die Kunst des feuilletonistischen Dramatikers darin zu sorgen, daß diese Seifenblase in vier Akten nicht vor den Augen des Publikums zerplatzt. „Tante Therese“ (1876) hat etwas Altjüngferliches; hier hört man die Nadeln am dramatischen Strickstrumpf Lindau's ermüdend klirren. Die Farbengebung ist zu wenig intensiv. Das gilt auch von dem „Johannistrieb“ (1877), obschon dies Stück uns als das stimmungsvollste Lindau's erscheint mit seiner spätsommerlichen Beleuchtung. Alles Problematische und Herausfordernde fehlt diesen beiden Stücken, welche zusammengehörige Dioskuren sind; das eine ist der Pendant des andern. Tante Therese ist die reife Jungfrau, Philipp Harold der Junggeselle, die sich beide verjüngen durch die Liebe. Harold liebt ein Mädchen, die eine unvergeßliche Reminiszenz seines Lebens in ihm wachruft. Während Therese nur eine Anweisung auf die Zukunft am Schluß des Stückes erhält, wird Philipp Harold der Gatte des Mädchens, das sein Herz gewonnen hat. Die Grundstimmung dieser Stücke ist diejenige der dramatischen Idylle; der burschikose Ton tritt zurück gegen die vibrierenden Saiten des Gefühls. Es ist nicht mehr die alte Frische, wenn auch mehr Wahrheit in den Charakteren ist. In das Fahrwasser der Tendenz lenkte Lindau ein mit seiner „Gräfin Lea“

(1879); die Heldin des Stückes ist eine edle Jüdin, die an einen Grafen verheiratet war und mit den gräflichen Agnaten Prozeß führt. Die Grundlagen des Stückes sind juristisch zweifelhaft; die Verherrlichung des Judentums, zu der sich ein christlicher Freiherr hergeben muß, tritt zu direkt tendenziös auf, und die Komposition ist wenig kunstgerecht, da der vierte Akt sich in episodische Genrebilder zersplittert. Weniger Erfolg als diese Dramen Paul Lindau's hatten einige der nächsten: „Verschämte Arbeit" (1880), „Jungbrunnen" (1882) und „Mariannens Mutter" (1883). Die Heldin des ersten Stücks ist ein Mädchen der hohen Kreise, welches durch die Verhältnisse auf verschämte Arbeit angewiesen ist und zuletzt eine reiche Heirat macht. Die beiden ersten Akte und einzelne Episoden gefielen, im ganzen fand man das neue Aschenbrödel etwas langweilig. In „Jungbrunnen" sind die Motive aus dem Schauspielerleben verbraucht und selbst der Aufputz mit neuen Varianten vermag ihnen nicht den Reiz der Neuheit zu verleihen. Die Frau eines Professors will, nachdem sie in zwanzigjähriger Ehe der Bühne ferngestanden, dieselbe wieder betreten, indem sie einen Prolog zum Vortrag bringt. Der Professor protestiert gegen dieses Vorhaben in einer der besten Szenen des Stückes, giebt aber dann nach in der Hoffnung, daß sie Fiasko machen wird; diese Hoffnung geht auch in Erfüllung und zwar in einer Folge von Auftritten, die mehr peinlich als lustspielartig wirken. Das Grundmotiv der Handlung ist für vier Akte nicht ausreichend; eine Menge episodischer Charaktere muß diesen Mangel ersetzen, und an ergötzlichen Nebenszenen fehlt es nicht. „Mariannens Mutter" behandelt einen ähnlichen Stoff, wie manches französische Ehedrama, spielt aber auf deutschem Boden, wo das Gesetz die Scheidung gestattet. Um eine solche handelt es sich in diesem Stücke. Die Heldin ist die Mutter der Gattin, die um den

Besitz ihrer Tochter kämpft. Die neuesten Bühnenstücke Lindau's, die gewandte Bearbeitung des spanischen Dramas von Echegaray „Galeotto", das tragische, mit mehr Ernst und Vertiefung ausgearbeitete Schauspiel „der Schatten" und das polemische Lustspiel „die Sonne" gehören noch nicht dem Buchhandel und der Litteratur an.

Lindau ist ein Nachtreter der neufranzösischen Komödie; doch vergebens würde man in seinen Stücken gewagte soziale Probleme suchen. Dazu ist der Autor zu praktisch; er weiß, daß sich solchen Stücken in Deutschland die ersten Bühnen verschließen würden. Was er seinen Mustern jenseits des Rheins abgesehen hat, ist nicht der problematische Inhalt, sondern die theatralische Technik, der feinere gesellschaftliche Dialog und gewisse stehende Figuren. Zu diesen gehören in erster Linie die naiven ingenués, die stereotyp sind in allen Lindau'schen Stücken, doch das sind keine deutschen Mädchen. In Frankreich, wo die Töchter in Pensionen und Klöstern erzogen werden, wo man alles von ihnen fernhält, was den Blütenstaub von den Schwingen ihrer Psyche abstreifen könnte, da ist die ingenue typisch, das normale Mädchen der Gesellschaft, wie es zwischen Pension und Ehe herumflattert in den Salons als weißes Blatt, das erst nachher mit allerlei Hahnenfüßen vollgekritzelt wird. In Deutschland giebt es solche ingenues nur als Ausnahmen in dem Winkel irgend einer Idylle oder als aparte Naturwunder. Die deutschen Mädchen sind viel zu reflektierend, ihre Erziehung ist nicht derartig, daß die hundert Eindrücke der Gesellschaft, des Lebens, die verschiedensten Bildungselemente von ihnen ferngehalten würden. Lindau's junge Heldinnen sind undeutsche Nachzeichnungen der französischen Schablonen. Überhaupt ist die Welt seiner Dramen nicht sehr reich; die Porträts seines dramatischen Albums lassen sich nach ihrer Familienähnlichkeit in mehrere Gruppen sor-

tieren. Doch innerhalb dieses Kreises bewegt sich die Muse des Autors gewandt und keck; er schiebt ein paar Figuren mit großer Routine hin und her; er ist elegant im Dialog, weiß ihm gelegentlich anmutende Wärme zu geben, und wenn man sich auch niemals für seine Charaktere interessiert, so weiß er doch die Situationen oft interessant zu machen.[1])

In Lindau's Bahnen wandelt ein jüngerer deutscher dramatischer Schriftsteller Hugo Bürger[1]), Pseudonym für Hugo Lubliner, der neuerdings auch als Dichter wieder seinen Familiennamen angenommen hat. Lubliner ist am 22. April 1846 zu Breslau geboren; seit 1858 war er in Berlin als Industrieller und Begründer einer Weberei thätig; später widmete er sich ausschließlich der Litteratur. Er kam zuerst mit einem historischen oder vielmehr litterar-historischen Lustspiel: „Die Modelle des Sheridan" (1875) auf die Berliner Hofbühne. Das Stück war etwas weitschweifig in seinem Aufbau und Dialog, hatte aber einzelne Szenen, die von Talent zeugten. In den drei Stücken: „Gabriele" (1878), „Eine Frau ohne Geist" (1879) und „Auf der Brautfahrt" (1880), mit denen der Autor am Berliner Hoftheater großen Erfolg hatte, spricht sich ohne Frage ein Talent für Situationsmalerei und psychologische Detailzüge aus; doch seine Darstellungsweise entspricht nicht den Regeln, welche die Dramaturgie als endgültig für dramatische Kompositionen festgestellt hat. Sie geht in der Motivierung in die Breite, ohne damit die Motive zu verstärken, und schiebt novellistische Illustrationen mit zurückliegender Vergangenheit, lange Erzählungen breit in die bereits vorgeschrittene und zum Schluß eilende Handlung ein. Außerdem gehen zwei Handlungen bei ihm nebeneinander her, die weder durch äußern Kausalnexus, noch durch einen gemeinsamen Grund-

[1]) „Theater" von Paul Lindau (3 Bde. 2. Aufl. 1879).

gedanken miteinander verknüpft sind. Dadurch erscheinen seine Stücke nach der einen Seite schwerfällig durch die Häufung der Motive, nach der andern locker und zusammenhanglos durch das gleichgültige Nebeneinander zweier selbstständigen dramatischen Strömungen. Die französischen Einflüsse, besonders diejenigen Victorien Sardou's, zeigen sich in vielen Einzelheiten der Bürger'schen Stücke; wir erinnern in der „Frau ohne Geist" an die Briefszenen, die uns die pattes de mouche lebhaft ins Gedächtnis zurückrufen, an die Mitwirkung des Geruchsinnes bei dramatischen Kombinationen. Werner riecht den im Kamin verbrannten Brief, ähnlich wie sich die abenteuerliche Gräfin in „Dora" als Diebin des Dokuments durch den Parfüm verrät, mit dem sie alle Aktenstücke durchduftet hat.

In „Gabriele", einem Stück von weit größerem Zusammenhalt als „Die Frau ohne Geist", ist die Verwickelung selbst in einer äußerst komplizierten Weise eingeleitet: es bedarf dazu einer so genauen Lokalaufnahme, wie sie bei Kriminalprozessen erforderlich ist. Ohne das Verhältnis der Räumlichkeiten zu einander versteht man den ganzen Konflikt nicht; „das Logis" ist die Mutter desselben, der diftelnde Verstand der Vater. In der weitern Ausführung, so viel Peinliches sie bietet, zeigt sich das Talent des Autors in manchen Szenen, die mit psychologischer Feinheit ausgeführt sind; die Lösung muß aber wieder an jene Voraussetzungen anknüpfen. „Gabriele" trägt indes das Gepräge des Schauspiels, der Comédie larmoyante, deutlich an der Stirn. Dagegen ist „Die Frau ohne Geist" ein wirkliches Lustspiel, mit einem echten Lustspielmotiv, das aber weder an und für sich genügend erklärt noch genügend ausgebeutet ist. Dies Mädchen wird teils für dumm gehalten, ohne es zu wollen, teils stellt sie sich dumm. Diese doppelte Motivierung spielt

ineinander; doch bleibt sie ohne dramatisch eingreifende Wirkung; denn schon im zweiten Akte läßt sie die Maske fallen und erobert sich durch ihre Klugheit einen Mann. Es folgt dann noch ein Nachspiel, das ihr zu einem wohlfeilen Triumphe über eine Nebenbuhlerin verhilft. Dies an einem Vorgang des frühern ersten Aktes sich anrankende Nachspiel bietet allerlei Detail, das auf der Bühne sich wirksam macht, ist aber mühsam zusammengeklügelt. Eine zweite Geschichte, die Novelle der Bettlerin von Santa-Croce, schiebt sich ohne jede äußere oder innere Beziehung auf die Haupthandlung breit in dieselbe ein. Der Dialog des Stückes hat zwar keinen schlagenden Witz, doch er hält, mit wenigen Ausnahmen, die rechte Mitte eines gefälligen Konversationstons ein.

„Auf der Brautfahrt" beruht auf beliebten Lustspielverwechslungen; die Handlung ist nicht überzeugend genug motiviert. In dem Schauspiel: „Gold und Eisen" (1881) bringt Hugo Lubliner die Maschinenfabrik und das Laboratorium auf die Bühne und trägt dem praktischen Zug der Zeit Rechnung. Das Drama ist weit realistischer als die Dramen von Walloth und Bleibtreu. Leider! arbeitet der Dichter immer mit der Spannung auf die Vergangenheit und kommt deshalb nicht über das Novellistische hinaus. Es handelt sich teils um das Vermögen der Heldin, welches durch einen in der Vergangenheit liegenden Vorgang, den Ankauf von Aktien, die jetzt nutzlos geworden sind, zusammengeschmolzen ist, teils um ihr Herz, das sie dem Erfinder einer neuen Anwendung der Chemie auf die Eisenindustrie zugewendet hat und nach allerlei Schwankungen gänzlich schenkt. Es ist gewiß ein berechtigter Gedanke, den Manipulationen der Börse die tägliche Arbeit gegenüberzustellen; doch hat das Ganze keinen dramatischen Zug, und besonders im letzten Akt tritt die Schwäche in der Führung der Handlung her-

vor. Lustspielartiger ist „Der Jourfix“ (1882). Auch hier fehlt freilich die spannende Entwickelung, doch werden mit Schärfe und in erheiternder Weise soziale Gebrechen gegeißelt. Der Salon einer Frau Buchholtz, in welchem ein Afrikareisender die Hauptrolle spielt, bildet den eigentlichen Mittelpunkt der Szene. „Aus der Großstadt“ (1883) und „Die Weltbürger“ (1884) schlagen ebenfalls einen leichteren Ton an: zu den letzteren ist der Dichter erst durch Sardou's „Nos bons villiagois“ beeinflußt worden; doch die Stücke erreichten kein absehbares Interesse, ebensowenig wie „Der Name“ (1888), welcher einen glücklichen Grundgedanken nicht in fesselnde Handlung versetzt. Mit Paul Lindau zusammen hatte Lubliner 1883 das Schauspiel: „Frau Susanne“ verfaßt, das eigentlich nur für eine große Szene im letzten Akt komponiert ist, welche dem vierten Akte dramatischen Halt verleiht, während die ersten drei nicht viel mehr sind als eine langatmige Exposition. Der Kern des vierten Aktes und des ganzen Stückes besteht darin, daß eine Frau den Gatten von der Beteiligung an einem Schwindel-Unternehmen zu retten sucht, indem sie seine Eifersucht durch einen anonymen Brief erregt, der ihn gerade für die Zeit, wo die entscheidende Verhandlung der Spekulanten im Klub stattfinden soll, nach Hause ruft, indem er ihm ein bedenkliches Rendezvous ankündigt. Er kommt — und die Szene zwischen ihm und seiner Frau ist eigentlich das ganze Drama in nuce. Wie abhängig Hugo Bürger vom französischen Vorbilde ist, das beweist besonders sein Schauspiel: „Gräfin Limbach“ (1886). Das Stück erinnert an zwei Dramen Sardou's, an „Les pattes de mouche“ und „Fernande“. Die Heldin des letzten Dramas erscheint nur als episodische Figur: ein junges Mädchen, das unschuldig in der Nähe einer Spielhölle aufwächst, neben

den Wüstlingen und Ehebrechern. Weit lebhafter ist die Erinnerung an „Les pattes de mouche“. Das Schicksal eines Briefes von sehr wichtigem Inhalt, der schon zum Feuertod im Kamin bestimmt war, aber rechtzeitig aus demselben herausgeholt wird, steht dort wie hier im Mittelpunkte der Handlung und erregt die Spannung. Nur sind Lubliner's Voraussetzungen wie immer etwas verkünstelt; die Motivierung der Situation ist nicht taktfest, doch sind diese selbst mit einem leidenschaftlichen Zuge ausgemalt: auch die Charakterzeichnung hat anerkennenswerte Vorzüge: namentlich ist die Heldin ein durchaus liebenswürdiges Weib, von reiner Herzensgüte, die es freilich mit der Moral nicht sehr genau nimmt.

Der dritte im Bunde dieser deutsch-französischen Salondramatiker mit ihren zwischen Schauspiel und Lustspiel hin- und herschillernden Erzeugnissen ist Oskar Blumenthal, geb. am 13. März 1852 zu Berlin. Er hatte hier und in Leipzig 1869—1872 Philosophie studiert; war an dem letzteren Orte anfangs als litterarischer Famulus Paul Lindau's, später als Gegner der Haase'schen Direktion mit der nötigen Rücksichtslosigkeit und freien Ellenbogen aufgetreten, hatte die „Deutsche Dichterhalle“ redigiert, die „Neuen Monatshefte für Dichtkunst und Kritik“ herausgegeben und war 1875 nach Berlin übergesiedelt, wo er allmählich die Anerkennung fand, die ihm an der Pleiße versagt blieb: denn Blumenthal ist ein witziger Kopf, und das weiß man in Berlin zu schätzen, wo auch Saphir fast mehr Erfolge als in Wien errungen. In mancher Hinsicht erinnert Blumenthal an Saphir, wenigstens insofern als der Witz sein eigentliches Metier ist. Er hat zahlreiche Sammlungen von Skizzen, Epigrammen, Plaudereien herausgegeben, ein ganzes Feuerwerk von Witzraketen, und begann als echter Jünger Paul Lindau's, dessen Gegner er später wurde, mit „Allerhand

Ungezogenheiten" (5. Aufl. 1877).[1]) Lindau's Rücksichtslosigkeiten wurden als Ungezogenheiten wiedergeboren. Damit war bereits angedeutet, daß bei Blumenthal ein derberer Ton zur Geltung kommt, als bei Lindau, wenn auch beide darin übereinkommen, nicht nur litterarische Berühmtheiten zu stürzen, sondern auch vermeintlich gefallenen Größen aus Herzenslust Fußtritte zu geben. Es war ein Beispiel, dem neuerdings die Jüngstdeutschen nachfolgten. Wenn man Männern von Ruf den Kopf wäscht, so zeigt man sich ja ihnen überlegen. Und dann — ôte-toi que je m'y mets. Erst die alten Eichen gefällt, die Waldstätten gerodet — dann ist das Feld gewonnen für die Saaten der Zukunft. Und für diese tragen ja schon die jungen Genies den Sack mit sich herum. In allen Sammlungen herrscht ein Sprühfeuer des Witzes, der ja schon nach Jean Paul ein Gottes- und Geistesleugner ist. Und wenn er keine Schranken kennt, keine Rücksichten nimmt, nichts, was verletzen könnte, im Tintenfasse stecken läßt, so kann er mit dem vollen Behagen göttlicher Grobheit die ganze Meute seiner Einfälle loslassen. Als Theaterkritiker des Berliner Tageblattes verschaffte sich Blumenthal bald den Ehrentitel des „blutigen Oskar"; denn er säbelte tapfer alle Bühnenerzeugnisse nieder, die sein Mißfallen erregten; mißliebige Autoren wurden durch epigrammatische Giftpfeile zu Boden gestreckt. Irgend ein ästhetisches Prinzip war dabei nicht zu erkennen. Im Grunde war es wie bei Lindau

[1]) Andere Schriften mit Titeln, in deren Erfindung er mit Saphir wetteiferte, der auch durch seinen Titelwitz sich auszeichnete, sind: „Für alle Wagen- und Menschenklassen" Plaudereien (3 Bde., 1875), „Gemischte Gesellschaft" (2. Aufl., 1877); „Vom Hundertsten ins Tausendste" (1876), „Auf der Mensur", „Federkrieg" (1878); „Zum Dessert", Geplauder (1870), „Aus heiterem Himmel" (1880), „Bummlerbriefe" (1880), „Von der Bank der Spötter" (1885).

und noch mehr als bei Lindau die Überzeugung von der großen Überlegenheit der französischen Dramatik über die deutsche, und die Geringschätzung aller Bestrebungen, die sich nicht im Geleise der Pariser Großmeister dramatischer Dichtung bewegten.

Diese kritische Zerstörungswut beruhigte sich bei Blumenthal erst allmählich, als er selbst in die Reihen der dramatischen Dichter getreten war und natürlich gegen eine rücksichtslose oder gar ungezogene Kritik eine sich allmählich verstärkende Abneigung hegen mußte, um so mehr, als es dem jungen Dramatiker gar nicht leicht gemacht wurde, auf der Bühne Fuß zu fassen. Seine ersten Stücke, der „Teufelsfelsen", „Operationen" u. a. stießen bei den Aufführungen öfters auf lebhafte Opposition, und die Kritik hob hervor, daß man durch den Witz allein nicht dramatischer Dichter werden könne; man begann Blumenthal als einen unfähigen Streber zu betrachten.

Da erschien auf der Bühne des Berliner deutschen Theaters das Lustspiel: „Der Probepfeil" (1883) und errang einen glänzenden Erfolg, der sich an der Wiener Hofburg und fast an allen deutschen Bühnen gleichmäßig einstellte. Groß war die Überraschung, daß sich der Pasquillant Blumenthal auf einmal in einen Lustspieldichter verwandelt hatte, der nicht bloß wie früher Lustspielschwänke schrieb, sondern ein im höheren Tone gehaltenes Konversationsstück. In demselben werden die blöden Jugendeseleien der Liebe behandelt; denn das eben sind die Probepfeile des kleinen Cupido, jene nur aus einem allgemeinen Liebesbedürfnis hervorgegangenen ersten Neigungen, mit denen der kleine Gott meist in empfindlicher Weise bankerott macht. Blumenthal's junger Held verliebt sich in eine kokette Weltdame, welche den Funken dieser Liebe sorgsam anfacht und vor jedem von außen kommenden Windstoß eifersüchtig beschützt; die junge

Heldin aber hat einen gefeierten Virtuosen zum Gegenstande ihres Kultus gemacht, der von den Salondamen in ähnlicher Weise verherrlicht wird wie der Professor in Pailleron's „die Welt in der der man sich langweilt". Dieser Virtuos mit seinem Größenwahn entpuppt sich nachher als ein Charakter, der sich geradezu schlechter Handlungen schuldig gemacht hat. Natürlich bedarf diese Handlung einer Triebkraft, die sie in Bewegung setzt, das ist ein welterfahrener Edelmann, der alles daran setzt, die Probepfeile unschädlich zu machen, und dann hilft, aus Amors Köchern den rechten Pfeil hervorzuholen, der die auf Irrwegen befindlichen jungen Herzen zusammenführt. Das Lustspiel hat offenbar etwas von jener Dialektik, welche den spanischen Stücken eigen ist und wäre ein geeigneter Stoff für die Jordan'sche Behandlungsweise mit ihren in Versen und Reimen pointierten Concetti: doch Blumenthal zog den Prosa-Dialog vor, welcher mehr dramatische und theatralische Bewegung zuläßt. Das Stück war künstlerisch komponiert, der Dialog witzig, die Charakterzeichnung annehmbar, wenn auch der Virtuos allzuschwarz gemalt und mit seinen Antezedenzien aus dem Lustspiel in die Kriminaldramatik geriet.

„Die große Glocke" (1884) hat einige Familienähnlichkeit mit dem „Probepfeil"; noch mehr als in diesem Stücke erkennt man in der „großen Glocke" Pailleron's Vorbild; auch erinnert es im Stoff an Scribe's „la caméraderie." Das Stück behandelt die gesellschaftliche Reklame: Blumenthal hat die Originale zu seinen Charakteren aus dem Berliner Leben gegriffen: diese beschränkten Kommerzienräte und eleganten Damen, welche die Talente protegieren, sahen aus den Ranglogen dem Spiel auf der Bühne zu. Es handelt sich um die Preisbewerbung zweier Künstler; in dem einen Salon wird die Trommel für den einen gerührt, in dem anderen für den anderen gewirbelt: derjenige, welcher den Preis er-

hält, erfährt zuletzt, welchen Machinationen er denselben verdankte: da zerreißt er seinen papiernen Ruhm und tritt zurück. Das Hauptinteresse des Stückes dreht sich um den Kampf der beiden Salonlöwinnen, die ihre Protegés durchsetzen wollen, der Konsul Gudermann und der Baronin Solden: zwei Lustspielintrigen sind in die Handlung verflochten, von denen die eine in ganz anmutigen Wendungen verläuft. In dem Schauspiel: „Ein Tropfen Gift“ (1885) hat Blumenthal eine Episode aus der Zeitgeschichte dramatisiert. Auch hier herrscht die Mischung von Wahrheit und Dichtung, die etwas Ungesundes hat, wie in den Daudet'schen Zeitromanen. Man wird darauf angewiesen, bei der Geschichte anzuklopfen, doch ohne Erfolg. Auf dem Boden der Aktualität läßt sich einmal nicht symbolisieren. Man kennt die von Preußen im Jahre 1866 annektierten Landesteile; es ist da keins darunter, auf welches die Erfindung Blumenthal's paßte: ja die Fiktion, daß ein Herzog selbst gleichsam hinter dem Rücken seiner Unterthanen sein Land den Preußen in die Hände spielen wollte, wird nicht nur durch keine Thatsachen unterstützt, sie widerspricht sogar der ganzen politischen Lage der damaligen Zeit. Gleichwohl liegt hierin die Lösung der dramatischen Verwickelungen des Schauspiels. Die Überlassung des Landes an die Preußen wird einem Grafen schuld gegeben, der deshalb von der öffentlichen Meinung mehr oder weniger gerichtet und in den Salons gemieden wird. Diese vergiftende Verleumdung darzustellen war die Hauptaufgabe Blumenthal's. Gegen die Vorgeschichte des Stückes lassen sich mancherlei Einwendungen machen. Sonst ist dasselbe mit dramatischem Geschick gearbeitet. Die Sprache der sittlichen Entrüstung, bekanntlich ein Hauptmotiv für den Applaus des in seinen edelsten Gefühlen elektrisierten Publikums, macht sich an geeigneter Stelle mit dem nötigen Nachdruck geltend, und auch hier

sind die Liebesszenen sehr entsprechend. Hinter diesen drei Stücken steht das Schauspiel: „Der schwarze Schleier“ (1886) wesentlich zurück; es ist eine neue Variante auf den im „Tropfen Gift“ behandelten Stoff: die Verleumdung; die Introduktion eines Gerichtssaals, erinnernd an Lindau's „Gräfin Lea“, versetzt uns sogleich in die nötige Pitavalstimmung. Der Mann der Heldin ist getötet worden, wie es heißt, in einem Duell mit Gerhard, einem früheren Liebhaber der Frau; doch hat er sich selbst getötet, indem er in der Aufregung sich den Wundverband abriß. Die Verleumdung bleibt jedoch dabei, daß er zu Grunde gegangen an der Untreue seiner Frau. Diese trägt den schwarzen Schleier zum Angedenken an ihren Gatten. Gerhard, der sonst eine bedeutende Laufbahn machen würde und damit schon begonnen hat, flüchtet aus einer Gesellschaft, die ihn grundlos verurteilt; er wird in Schottland Leiter eines großen industriellen Unternehmens. Dorthin kommt zum Schluß auch die Freundin und bringt den Erlaubnisschein des Vaters mit, der über die Verbindung seiner Tochter mit ihm den Segen spricht. Dieser Vater ist allerdings ein deus ex machina bedenklicher Art. Schlimm ist, daß die Handlung des Stückes etwas zu Sprunghaftes hat, und daß ihm auch die einheitliche Stimmung fehlt. Die Lustspielader des Verfassers kommt besonders im letzten Akt dieser comédie serieuse zum Durchbruch und in den schwarzen Schleier werden einige sehr bunte Blumen des Witzes gestickt. Das Lustspiel „Samt und Seide“ (1886) hat einen espritvollen Dialog; aber es ist nicht glücklich in seiner Erfindung und zu handlungsarm. Die Absicht des Satirikers, Thorheiten und Ausschreitungen der Mode zu geißeln, ist gewiß anerkennenswert; aber die dramatische Gestaltungskraft versagte ihm diesmal.

Im Jahre 1888 übernahm Blumenthal die Direktion des Lessingtheaters; er hoffte, demselben durch die Erfolge

seiner eigenen Stücke den festesten Halt zu geben; doch er hat sich bisher darin getäuscht; es war kein eigentliches Saisonstück darunter, und dem Direktor mußten in der einen Saison die „Affaire Clémenceau" des jüngeren Dumas, in der andern Sudermann's „Ehre" aus der Not helfen. Die Lustspiele „Anton Antony" (1888), eine Satire auf das Komödiantentum, „der Zaungast" (1889) und „das zweite Gesicht" (1890) hatten nur mäßige Erfolge. In dem zweiten war der Hauptcharakter, der einen Jean Paul'schen Zug hat, zu passiv; im dritten der Grundgedanke nur aus der Vorgeschichte zu erkennen und nicht genugsam in die Handlung verwebt. Der Witz Blumenthal's ist schlaghafter, aber auch derber als derjenige Lindau's, und vor allem geht der Autor zu verschwenderisch damit um. Es fehlen bei ihm die von Lindau angeschlagenen Saiten des Gemüts, die stimmungsvolle Beleuchtung. Denn wenn auch Lindau der Mann der französischen Mache ist, so sieht ihm doch bisweilen auch Benedix, dem er einmal in Leipzig eine begeisterte Lobrede gehalten, über die Schulter. Bei Blumenthal tritt man fortwährend auf die Knallerbsen des Witzes; nur „der Zaungast" ist an einzelnen Stellen weihe- und stimmungsvoller abgetönt. Im ganzen haben Lindau, Lubliner und Blumenthal gemein, daß sich ihr dramatisches Schaffen keineswegs in aufsteigender Linie bewegt.

Einer der eifrigsten Jünger der neufranzösischen comédie ist Felix Philippi, geb. in Berlin am 5. September 1851. Er folgt seinen Meistern durch dick und dünn und liebt besonders die tragischen Messeraffairen. In Bezug auf dramatische Technik ist er aber ein sehr gelehriger Schüler, wie sein erfolgreichstes Drama: „Daniela" (1886) beweist. Daniela ist die zweite Frau eines Gatten, der mit seiner verstorbenen ersten einen für die lebende empfindlichen und herabsetzenden Kultus treibt. Es erhält Daniela zufällig

Kunde von dem ehebrecherischen Verhältnis, in welchem die vergötterte, erste Frau mit einem Advokaten gelebt hat. Statt ihrem Gatten dies vorzustellen, statt ihn von seinem thörichten Kultus zu kurieren, sucht Daniela mit thörichter Großmut, um dem geliebten Manne nicht eine Illusion zu rauben, jenes Geheimnis so tief wie möglich zu vergraben. Und dabei bedient sie sich einiger, unnötigerweise gefährlicher Mittel. Statt zum Advokaten, mit dem sie sich hierüber verständigen wollte, hinzugehen, wie hundert andre Klientinnen nur auf seinem Büreau mit ihm zu verhandeln, ladet sie ihn in geheimnisvoller Weise, zu ungewöhnlicher Stunde, zu sich ins Schloß und gerät so selbst in Verdacht, ein Verhältnis mit ihm zu haben. Diese Begegnung hat tragische Folgen, der eifersüchtige Gatte sucht den Advokaten auf und fordert ihn: eine Szene, die, was innere Wahrheit und geschickte Steigerung betrifft, zu den besten des Stückes gehört und außerdem in einer ironischen Beleuchtung steht: ein Gatte, der den vermeintlichen Liebhaber seiner lebenden Frau irrtümlich zur Rede stellt und dabei, ohne es zu wissen, als Richter auftritt gegenüber dem Manne, der mit seiner ersten Frau ein Verhältnis hatte. Der Advokat zieht sich durch einen edelmütigen Selbstmord aus der Affaire. Dieser Stoff ist von Philippi mit vieler theatralischer Gewandtheit und in den großen Affektszenen mit jener bisweilen überschwenglichen Sprache des Gefühls behandelt, welche den Jüngern Sardou's eigen ist: dadurch werden wir hinweggetäuscht über die Unwahrscheinlichkeiten der Motivierung und das Streben des Verfassers, durch Charaktere von außerordentlichem Edelmut, dem jede Begründung fehlt, zu rühren [1]).

---

[1]) Andere Stücke Philippi's sind: „der Advokat" (1885), „Irrlicht" (1886), „Dagmar" (1887), „Veritas" (1888) und

Von den Schauspielen, welche mehr oder weniger den Zuschnitt der französischen comédie tragen, erwähnen wir „Marguerite“ von Franz Koppel-Ellfeld. Der Dichter, in Eltville am 7. Dezember 1840 geboren, gegenwärtig Intendanzrat und Dramaturg des Dresdener Hoftheaters, hat sich schon früher durch ein Trauerspiel: „Spartakus“ (1876) und einige Lustspiele wie „Auf Kohlen“ (1872), in denen er ein frisches, lebendiges Temperament zeigt, bekannt gemacht. Spartakus hat schon einen Philosophen wie Arnold Ruge zu einer Tragödie begeistert; auch ist er der Held der „Patrizierin“ von Richard Voß. Der Stoff hat jedenfalls Interesse für die Gegenwart, da die Kommunards des Vesuv soviel Anklänge an neue Bewegungen bieten. In der That, dieser Sklavenaufstand war ein Kampf der römischen roten Internationale auf Tod und Leben, und wenn irgend etwas nicht bloß ein Prinzip, sondern thatsächlich international war, so war es das römische Sklaventum, in welchem sich alle Nationen des damaligen orbis terrarum, von den Säulen des Herkules und Atlas bis zu den Scythen und Parthern zusammenfanden. Koppel's Spartakus ist als Freiheitskämpfer zugleich ein Vorkämpfer hellenischer Bildung und Gesittung, und geht zu Grunde im Streite mit den weiterdrängenden Elementen der Barbarei, die zugleich mit dem Sklaventum entfesselt sind. Seine eigene Mutter, die dem thrazischen Hexentum huldigt, verschwört sich mit den rohen Volksstämmen gegen den Sohn, der in einer Römerin, der Tochter des Crassus, eine Freundin seiner edlen Bestrebungen findet, aber gerade diese gegen die Wildheit seiner Genossen schützen muß. Die Komposition des Stückes zeigt Verständnis für

---

neuerdings das am Berliner Deutschen Theater mit Erfolg aufgeführte Schauspiel: „das letzte Lied“, eine Variante auf die „Affaire Clémenceau“.

dramatische Konflikte und eine gewisse Rhythmik in der Linienführung, die sich besonders in den parallelen Verhältnissen zwischen Spartakus und seiner Mutter, seiner Geliebten Lydia und ihrem Vater Crassus bewährt. Auch sind einzelne Szenen dramatisch wirksam, so die Opferszene, die indes etwas auffällig an die Hauptszene in Otto Ludwig's „Makkabäern" erinnert. Die Diktion ist nicht ohne poetische Kraft, aber zu reich an hyperbolischen Wendungen, unschönen Derbheiten des Ausdrucks und metrischen Lizenzen. Das Schauspiel „Marguerite" (1885) ist von aktuellem Interesse; es spielt in Elsaß-Lothringen, und die nationalen Fragen geben nicht nur dem Hintergrunde die Farbe; die Heldin ist selbst in den dramatischen Konflikt mitten hineingestellt. Sie hat bei einem Elsasser Feste in Paris das Kind des Elsaß gespielt; sie selbst erklärt, daß sie ihren französischen Namen mit Recht führe. „Ich bin kein blondes, deutsches Gretchen mit zwei langen Zöpfen im Nacken und einer lebenslänglichen Liebe im siebzehnjährigen Herzen;" sie bekennt, daß sie ein echtes Kind der großen Welt sei, also eine in geistiger Hinsicht naturalisierte Französin. Diese treulose Deutsche wird durch die Liebe zu einem jungen Deutschen bekehrt. Daß die Bekehrung ein wenig zu plötzlich vor sich geht, nicht dramatisch genug entwickelt ist: darin liegt die Schwäche des Stückes. Nachdem sie aber stattgefunden, tritt Marguerite energisch auf, hält ihren Vater ab, der mit den Arbeitern zur Option ziehen will, trotzt diesen, welche, als sie ihren Lohn nicht erhalten haben und erfahren, daß der Sohn des Hauses mit der Kasse verschwunden ist, das Haus in Brand stecken, und erweist sich so der Liebe des jungen Erich, eines deutschen Patrioten, würdig. Frühere Beziehungen von Erichs Mutter zu Margueritens Vater bringen einen novellistischen Zug in das Stück, das im ganzen einen warmen, patriotischen Geist atmet, in frischem und lebhaftem

Dialog geschrieben ist und einzelne effektvolle Szenen und dramatisch pointierte Aktschlüsse enthält. Das letztere gilt auch von dem Volksstücke: „Hans im Glück“, das Koppel-Ellfeld in Gemeinschaft mit Max Grube verfaßt hat.

Den eleganten Ton des Salons hat von den neueren Dramatikern keiner so glücklich getroffen, wie Adolf Wilbrandt, dessen vielseitiges Talent, wie wir sahen, ebenso in der Tragödie heimisch ist. Das Herüberwirken neufranzösischer Einflüsse ist nicht in störender Weise bemerkbar. Gleichwohl gehören die größeren Dramen Wilbrandt's jener Gattung des französischen Schauspiels an, welches ernste Konflikte des modernen Lebens sogar mit tragischen Zwischenfällen behandelt und zum Teil auf sensationelle Wirkungen ausgeht. „Die Tochter des Herrn Fabricius“ (1879), gegenwärtig von allen Stücken Wilbrandt's am meisten auf den Bühnen heimisch, ist ein solches Sensationsdrama mit stark kriminalistischem Beigeschmack. Der Held ist ein entlassener Zuchthaussträfling, ein verurteilter Dieb und Räuber. Die Szene des Wiedersehens zwischen Vater und Tochter ist eine Perle des Stückes, dessen Motivierung in den letzten Akten allzu verkünstelt ist. „Assunta Leoni“ (1883) ist ein Künstlerdrama, welches eins der Probleme aus dem Künstlerleben behandelt, die in der Wirklichkeit nicht immer eine glückliche Lösung finden. Es handelt sich um eine Künstlerehe — und an dieser Lebensfrage ist schon manches hervorragende Talent gescheitert. Dem Maler, welcher der Held des Stückes ist, reden seine Freunde ein, daß er unmöglich mit einer geistig so untergeordneten Schönheit, wie seiner Frau, das Ziel der Meisterschaft erringen könne, welches doch seinem Leben erst Wert zu verleihen vermag. Er verläßt sein Weib, um nach langem Suchen in der Irre doch wieder zu ihm zurückzukehren. Feinfühligkeit, Eleganz des Stils und geistvolle, über die vier Pfähle des Philister-

tums hinausreichende Perspektiven sind Vorzüge dieses Dramas, werden aber durch die Schattenseiten wieder aufgewogen, daß in solchen Stoffen, in denen psychologische Entwickelung die eigentliche Handlung bildet, ein stark novellistischer Zug herrscht, der sich nicht immer dramatisch wirkungsvoll gestalten läßt. „Johannes Erdmann“, zuerst aufgeführt 1881, ist ein Pendant zur „Tochter des Herrn Fabricius“ und erinnert an Sardou's „Odette“ und ähnliche Dramen: es ist aufgebaut auf zweifelhaften Verwickelungen der Descendenz und mit einer zu krassen Schlußkatastrophe. Eine Mutter von ebenso schlimmen Antezedenzien, wie Herr Fabricius, vergiftet sich selbst, um dem Glücke ihrer Tochter nicht im Wege zu sein, da die Familie des Liebhabers Bedenken trägt gegen die Tochter einer solchen Mutter; doch ihr schlechter Ruf überlebt sie und gerade dieser ist ja der Tochter verhängnisvoll. Die Handlung selbst hat sehr verwickelte Voraussetzungen und auch an Unwahrscheinlichkeiten fehlt es nicht. Neben diesen Effektstücken hat Wilbrandt aber sehr anmutige Lustspiele gedichtet, die wir hier gleich mit erwähnen wollen, ohne mehrerer Nieten aus dem Lottotopfe der Thalia zu gedenken, verfehlter Stücke, welche die Bühne teils gar nicht gesehen, teils nur gestreift haben.

In den reizenden Einaktern „Jugendliebe“ (1872) und „Unerreichbar“ (1870) herrscht die feine Grazie des echten Lustspiels; die Schwierigkeit, eine Handlung mit dramatischer Gliederung in einen Akt zusammenzudrängen, eine Entwickelung, ja, einen Umschlag der Gesinnung und Neigung innerhalb einer so kurz gemessenen Bühnenzeit zu bieten, ist von dem Dichter mit Glück überwunden. Freilich muß das Publikum und die Kritik kleine Zugeständnisse an die Illusionen der Bühne und an die dramatische Uhr machen, die nicht ganz nach der Stadt- und Ratsuhr geht.

In den größern Salonlustspielen Wilbrandt's fehlt indes die ausdauernde Kraft des Humors, wir möchten sagen, das dramatische Wachstum. Die Klippe für Wilbrandt, den Lustspieldichter, ist Wilbrandt, der Novellist. Die Novelle hat andere Voraussetzungen als das Lustspiel; sie greift in der Handlung ebenso zurück wie vorwärts, sie liebt das feine psychologische Problem. Das Lustspiel „Die Maler" (1872), in seiner Art ein Kabinetsstück mit sprudelnder Frische des Dialogs und hinreißender Heiterkeit der Situationen, hat doch auch einen novellistischen Zug. Die Wandlungen in dem Verhältnis zwischen Oswald und seiner Verlobten Leonore sind für das Lustspiel zu plötzlich, zu brüsk: es fehlen jene motivierenden Vermittelungen, welche die Novelle ausführen kann. Dagegen ist die junge Malerin Elsa, die sich aus einer grauen Motte in einen schönen Schmetterling verwandelt und sich aus dem Sächlichen ins Weibliche übersetzt, eine originelle dramatische Gestalt, und bei ihr ist es auch ausreichend motiviert, wie sie die Kunst aufgiebt und ihr Herz findet. „Die Vermählten" (1872) sind mit sehr bunter theatralischer Haltung, doch eigentlich eine dramatische Novelle, der es an gewissen markierten Einschnitten fehlt, und deren spleenhafte Voraussetzung von bizarrer Art ist, wie überhaupt die komischen Arabesken und Figuren an Barockschnitzwerk erinnern. Einen stark novellistischen Beigeschmack hat auch „die Reise nach Riva" (1877); einleuchtender ist die dramatische Entwickelung in der Komödie: „Auf den Brettern", in welcher eine Künstlerin die Heldin ist, die infolge einer aus Liebe geschlossenen Ehe auf die Bühne verzichtet, aber, unglücklich durch solchen Verzicht, wieder zu ihrer Kunst zurückkehrt. Weniger gelungen ist das Lustspiel: „Ein Kampf ums Dasein" (1874), welches zu seinen Ungunsten an „Die zärtlichen Verwandten" von Benedix erinnert. Sehr ansprechend ist der

„Unterstaatssekretär“ (1890). Die Heldin ist publizistische Mitarbeiterin einer Zeitung, Gegnerin eines jungen Staatsmannes, der unter einem anderen Namen ihres Vaters Haus betritt und ihr Herz gewinnt.

Wenden wir uns wieder dem deutschen bürgerlichen Schauspiel der Iffland'schen Schule zu.

Eine Stufe höher als die etwas bunte dramatische Putzwarenhandlung der Frau Birch stehen die Familiendramen eines Eduard Devrient und der Prinzessin Amalie von Sachsen, in denen die Darstellungsweise Iffland's, mit größerer geistiger Vertiefung und auf den modernen Horizont visiert, ihre Auferstehung feierte. Eduard Devrient war in Berlin am 11. August 1802 geboren; Bruder von Emil und Karl Devrient, Vater von Otto Devrient, seit 1819 Mitglied der Berliner Hofbühne, 1844 Oberregisseur in Dresden, von 1852—70 Direktor des Hoftheaters in Karlsruhe, wo er 1877 starb. Eine sinnige, platonische Natur von großer Klarheit und Bestimmtheit der Anschauungen, hat er sich um die geistige Beleuchtung der deutschen Bühnenzustände unleugbare Verdienste erworben. Seine bereits erwähnte „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ (Bd. 1—5, 1848—1874) bildet die notwendige Ergänzung zu Rötscher's Schriften. Seine Schrift: „Das Nationaltheater des neuen Deutschlands“ (1849) enthält im energischen Stil warmer Überzeugung so wesentliche Gesichtspunkte der Reform, einer Reform, welche das Bühnenwesen nicht einseitig isoliert, sondern seinen Zusammenhang mit dem ganzen geistigen und nationalen Leben festhält, daß alle künftigen Bestrebungen an sie wieder anknüpfen müssen. Seine Dramen („Dramatische und dramaturgische Schriften“, 10 Bde., 1846—1873) bewegen sich auf dem eng abgegrenzten Boden, auf dem seine poetische Begabung, die Begabung eines darstellenden Künstlers, sich heimisch

fühlte; aber sie bewegen sich mit großer Sicherheit und Anmut und einer seelenvollen Wärme des Ausdruckes. Es sind Herzensgeschichten, die im Kreise moderner Lebensverhältnisse spielen. Neben vortrefflicher technischer Ausführung der szenischen Komposition und der Charakteristik fesselt ein tieferes und innigeres Hinabsteigen in das Seelenleben, als wir es bei Iffland finden. Wohl gilt auch Eduard Devrient, wie Iffland, das Detail des Individualisierens für die höchste Kunst des Dramatikers, weil beide während des Produzierens die praktischen Zwecke der Darstellung vorzugsweise vor Augen haben: aber die Wärme des Gemüts ersetzt doch bei ihm den poetischen Hauch, den wir nur selten in den Ifflandiaden finden. Überhaupt beruht seine Moralität nicht auf bloß spießbürgerlicher Grundlage, es sind moderne Elemente, welche sich in seinen Dramen spiegeln. So z. B. in den „Verirrungen“, in denen die Kaprizen eines weiblichen Herzens, das sich zu einer ganz unpassenden, fast komischen Neigung zu einem Bauerntölpel verirrt, mit ebenso vieler Kühnheit, wie Wahrheit gezeichnet sind. Gerade die praktische Welt- und Menschenkenntnis, mit welcher die gesellschaftlichen Verhältnisse und alle Nebencharaktere geschildert werden, giebt uns ein seltenes Gefühl von Sicherheit, welches auch der ganzen Darstellung selbst bei gewagten psychologischen Übergängen innewohnt. Einer noch größeren Einfachheit in der Komposition und Ausführung befleißigt sich die Prinzessin Amalie von Sachsen (geb. am 10. August 1794, gest. am 18. September 1870 zu Pillnitz), in ihren liebenswürdigen Schauspielen[1]), welche jede Würze des

[1]) „Originalbeiträge zur deutschen Schaubühne“ (6 Bde., 1838—1842. Neue Folge. Erster Band 1844). Neuerdings hat Robert Waldmüller „dramatische Werke der Prinzessin Amalie, Herzogin zu Sachsen“ (5 Bde., 1873—74) herausgegeben, dieselben mit einer anziehenden Charakteristik der Verfasserin aus-

Effektes und Kontrastes verschmähen und dennoch durch die sorgsame Charakterzeichnung, durch die Feinheit psychologischer Züge, durch milde Beleuchtung und harmonische Anschauung der Lebensverhältnisse eine angenehm anregende Wirkung ausüben. Es weht ein Geist des Wohlwollens und echt menschenfreundlicher Gesinnung durch diese Stücke, was ihnen ein heiteres, festtägliches Gepräge giebt und auch mit den einfachsten Mitteln eine erwärmende Spannung hervorruft. Auch wo die Verfasserin Sonderlinge zeichnet, wie den „Doktor Löwe“ im „Oheim“, wird sie niemals so bizarr, wie die originellen Kraftdramatiker oft bei ihren gewöhnlichen Charakteren. Durch die meisten ihrer Stücke zieht sich als Grundgedanke die Verherrlichung des geistigen und sittlichen Kernes auch in der rauhen und wenig versprechenden Schale. Diese Verklärung des inneren Wesens gegenüber der äußeren Form finden wir eben bei jenem Doktor Löwe im „Oheim“, bei dem Landjunker Rudolf im „Landwirt“, dem Grafen Paul im „Majoratserben“. Alle diese unbeholfenen oder mit komischen Eigentümlichkeiten behafteten Helden triumphieren über die feingebildeten Kinder der Welt, die im Gefühle ihrer Überlegenheit einen solchen Sieg nicht für möglich halten. Darauf beruhen die echt dramatischen Überraschungen, welche die Dichterin zu bereiten weiß. An ihre Darstellungsweise erinnert das „Nähkäthchen“ von Theodor Apel („dramatische Werke“ (2 Bde., 1856—57), ein ansprechendes, einfach-biederes Stück, das durch kunstlose Mittel eine gerechtfertigte Rührung hervorruft. Apel ward am 10. Mai 1811 zu Leipzig geboren, in folge eines unglücklichen Sturzes seit 1839 fast gänzlich erblindet, starb er am 25. November 1867 in seiner Vaterstadt.

---

gestattet und auch einige bisher weniger bekannte Dichtungen von mehr romantischer Richtung und in mehr dichterischem Stil mit aufgenommen.

Wenn unser Bühnenschauspiel sich an Iffland anlehnt, so hat unser bürgerliches Lustspiel die Bahn, die Kotzebue ihm eröffnet hat, bis jetzt nicht verlassen, und nur auf dem Gebiete der Posse haben sich neue und eigentümliche Erscheinungen und Richtungen aufgethan. Das Lustspiel hat wohl eine moderne Färbung angenommen, die ihm nie fehlen wird, da es aus der gleichzeitigen Gesellschaft heraus und wieder in sie hineingedichtet wird; aber seine Grundzüge sind unverändert geblieben und selbst die Charaktertypen haben nur geringe Wandlungen erlitten. Wir begegnen stets einer Liebesintrige, die über größere oder geringere Hindernisse triumphiert; wir begegnen sonderbaren Onkeln und lächerlichen Tanten, drolligen Bedienten und naiven Kammerjunkern, glücklichen ersten und unglücklichen zweiten Liebhabern und den unsterblichen Lieblingsfiguren Kotzebue's, den dummen Jungen vom Lande und aus der Stadt. Höchstens sind noch jüdische, verbildete Bankiers, Vertreter einer affektierten Geldaristokratie, und geckenhafte Litteraten hinzugekommen. Unsere Komödie ist vorzugsweise Familienlustspiel; über den Kreis der Familie greift sie selten hinaus und bleibt so der herkömmlich überlieferten Form getreu. Die Bühne wird durch sie jeden Abend in ein neues Heiratsbüreau verwandelt, ein Kreis, der nachgerade erschöpft ist; denn wo sollen neue Situationen und Verwickelungen auf diesem Gebiete herkommen? Unsere meisten Lustspieldichter beschränken sich auf ein kombinatorisches Spiel, indem sie Situationen aus früheren Stücken neu zusammenschieben oder Charaktere modisch zustutzen, die bereits im alten Kostüme über die weltbedeutenden Bretter gewandelt sind. Staat und Gesellschaft berührten nur in flüchtigen Streiflichtern, wie im „Salzdirektor" von Putlitz, oder mit schüchterner Allegorie, wie in „Großjährig" von Bauernfeld, das abgegrenzte Gebiet des Lustspiels. Bedeutendere satirische

Anläufe haben einige bereits oben erwähnte Autoren unternommen, Freytag in den „Journalisten" und Gutzkow in „Lenz und Söhne", und auch mehrere der besprochenen Autoren der französierenden Richtung in einer Richtung, in welcher eine ersprießliche Fortentwickelung des modernen Lustspiels möglich scheint. Es fehlte ihm bisher selbst, wo es Zeitthorheiten geißelte, das geistige Arom; eine alles abplattende Mittelmäßigkeit konventioneller Formen und oberflächlicher Beziehungen ließ keine kaustische Schärfe, keine tiefer eingreifende Satire aufkommen; man fürchtete sich, den Ton eleganter Geselligkeit, der über alles im Fluge hinweggleitet, durch zu gewichtige Schärfen des Gedankens zu unterbrechen. Wo der Lustspieldichter eine ernste Miene annahm, da warf er sich in die Positur einer priesterlichen, aber trivialen Moral, der alle Grazien des Humors ausgeblieben waren. Was dem Familienlustspiele, dem Kotzebue'schen Schablonenstücke, im Durchschnitte fehlt, ist der tiefere Humor. Man weiß oft nicht die Grenzlinie zwischen diesem Lustspiele und dem Schauspiele herauszufinden; eines ist so bürgerlich nüchtern, wie das andere, und nur der größere Raum, der den komischen Episoden eingeräumt ist, giebt einen äußerlichen Unterschied an die Hand. Die tiefere Weltanschauung, die auch Kotzebue nicht besaß, fehlt fast allen seinen Nachfolgern. Daher können nur Autoren von wahrer geistiger Überlegenheit das deutsche Lustspiel verjüngen und in neue Bahnen lenken. Bei unsern, nach dem Vorbilde der Franzosen dichtenden Dramatikern finden sich wohl größere geistige Perspektiven; aber auch bei ihnen fehlt der tiefere Humor und es überwiegt das Schablonenhafte. Bei unsern Lustspieldichtern kann die kritische Physiognomik im ganzen nur geringe Studien machen: denn es herrscht bei ihnen eine durchgängige Familienähnlichkeit, so daß ihre Porträts keiner ausführlichen Unterschriften bedürfen.

Hinter Kotzebue zieht seine alte Garde einher, trefflich exerzierte, tapfere, aber auch lustige und liederliche Gesellen; der Schauspieler Karl August Lebrun (1792—1842), ein geschickter und fruchtbarer Bühnendichter mit französisch würzhaftem Geiste und ansprechender Grazie, der Breslauer Eßkünstler Karl Schall (1787—1833) mit seiner gesunden Laune, welcher mit aufgestreiften Hemdärmeln mit dem großen Löffel in die dampfende Suppenterrine des geselligen Lebens greift und einige Brocken köstlichen Humors hervorholt. Seine „unterbrochene Whistpartie" mit dem Charakter des Käferjägers Scarabäus macht einen durchaus erheiternden Effekt. Ihm schließen sich an: Albini, gefällig, leicht, gewandt („Kunst und Natur"); P. A. Wolff, der Dichter der volkstümlichen „Preciosa", eines Stückes, in welchem neben dem Zigeunertum auch der Humor der großen Retiraden seinen typischen Ausdruck gefunden („der Kammerdiener", „der Mann von fünfzig Jahren"); Clauren, novellistisch, süßlich, ohne Kraft und Wahrheit („der Wollmarkt," „das Vogelschießen"); Kurländer, der Herausgeber eines dramatischen Almanachs, den er mit zahlreichen Spenden bereichert; Herzenskron, Ellmenreich u. a. Theodor Hell (Karl Theodor Winkler aus Waldenburg in Sachsen, geb. am 9. Februar 1775, gest. in Dresden am 24. September 1856), seit 1823 Herausgeber des „dramatischen Vergißmeinnicht," und vieler Taschenbücher, 1817—1843 Redakteur der Abendzeitung, hat eine langjährige unermüdliche Thätigkeit mit Glück darauf verwendet, ältere französische Produktionen der leichteren Art der deutschen Bühne und unseren nationalen Verhältnissen anzupassen; er hat durch diese leichtblütige französische Dramatik auch der deutschen Lustspielmuse eine größere Beweglichkeit und praktische Sicherheit gegeben. Seine Originalstücke haben indes einen vorwiegend deutschen Charakter und gefallen sich be-

sonders darin, durch altmodische und schwerfällige Charakterchargen eine komische Wirkung zu erzielen. Einzelne, wie „Glückswechsel“ oder „die Marionetten“[1]), haben eine echt poetische Grundidee, welche auch vielen neuen Possen zu Grunde liegt; wir sehen die Menschen wie Marionetten an den Fäden der Fortuna tanzen, kleinmütig und übermütig, spröde und liebedienerisch, je nach den wechselnden Launen der Glücksgöttin.

Einen noch dauernden Einfluß auf das heutige Bühnenrepertoir üben zwei Lustspieldichter aus, deren Begabung sich ebenfalls an ausländischen Mustern schulte, die Berliner Karl Blum[2]) (1785—1844), Schauspieler und Sänger, Regisseur und Theaterdirektor in Berlin, und Karl Töpfer[3]) (1792—1871). Beide sind nicht gerade sorgsam in Angabe der Originale, die sie allerdings mit großer Gewandtheit verdeutschten, indem sie Fremdartiges weder in Empfindungen, und Gedanken, noch in den bestimmten Lebensverhältnissen stehen ließen. Dabei sind sie in hohem Grade dramatisch lebendig. Bei Karl Blum ist alles Aktion; hier findet sich keine Hemmung, weder durch humoristische Exkurse, noch moralische Redensarten oder süßliche Sentimentalitäten. Die Personen, welche in den Reisewagen dieser Stücke gepackt sind, dürfen an keiner Station lange verweilen; denn der Dichter selbst läutet rasch die Klingel zur Weiterfahrt, indem er wohl weiß, wie gefährlich die Kunstpausen der Handlung

---

[1]) „Lustspiele“ (2 Bde. 1805), „Neue Lustspiele“ (1807).

[2]) „Lustspiele für deutsche Bühnen“ (1827); „neue Bühnenspiele“ (1828); „Vaudevilles für deutsche Bühnen und gesellige Zirkel“ (1825); „neue Theaterstücke“ (1830); „Theater“ (4 Bde., 1839—44).

[3]) „Lustspiele“ (7 Bde., 1830—51); Karl Töpfer's gesammelte dramatische Werke, herausgegeben von Hermann Uhde (4 Bde., 1873).

dem Erfolge werden können. So ist z. B. „der Ball zu Ellerbrunn" nach Rota's „la fiera", „der Vicomte von Letorières" nach Bayard, „die beiden Briten" nach Merville gedichtet; aber die meisten dieser Bearbeitungen machen den Eindruck deutscher Originalstücke. Blum's wirkliche Originallustspiele, wie „Tempora mutantur" sind etwas schwerfälliger; Humor und Witz haben zu viel Vorspann aus Kotzebue's dramatischer Posthalterei, aber sie sind frei von Kotzebue's Sentimentalität und schlagen zuweilen auch gemütvolle Töne an.

Noch produktiver als Blum ist Töpfer, in jüngeren Jahren Schauspieler, später nach 1820 in Hamburg als Journalist thätig, ein praktischer Kopf, der das dramaturgische Gewerbe versteht und sich vom Zeitgeiste soufflieren läßt. Er besitzt in ausgebildeter Weise die eine Seite des echten Lustspieldichters, den Strömungen der Mode und des Tages zu folgen und allen wechselnden Stichwörtern Gehör zu schenken. Wenn aber irgend eine Mode oder Richtung die Gunst des Zeitgeistes verscherzt hat, da ist er rasch mit der satirischen Geißel hinterher. Dagegen fehlte ihm, wie allen diesen Autoren, der tiefere Humor, welcher selbstgewiß über den flüchtigen Erscheinungen des Tages steht und, ohne aufdringlich zu sein, doch den vergänglichen Schein mit Blitzen aus der Tiefe des unvergänglichen Wesens beleuchtet; es fehlt ihm der Humor, der die Zeit begreift und beherrscht und läutert und mit einem großen poetischen Auge auf den kleinen Verwickelungen des Lebens ruht. Zu dieser Poesie hat sich unser modernes Lustspiel überhaupt selten aufgeschwungen, obgleich es nur durch sie den Standpunkt Kotzebue's überwinden konnte, ohne gerade in Shakespearomanie und romantische Schwärmereien zu verfallen. Töpfer hat auch das historische Lustspiel gepflegt, doch nur im Geiste der genrehaften Anekdote, wie in „des Königs

Befehl" und den ernsteren Dramen: „der Tagesbefehl" und „Karl XII. auf der Heimkehr." In diesen Stücken und noch mehr in „Gebrüder Foster" ist mit vielem dramatischen Geschick eine sich steigernde Spannung hervorgerufen. Auch hat es Töpfer mehrfach versucht, durch direkte Tendenz zu wirken, die aber meist äußerlich, ohne künstlerische Beseelung blieb. So in „Burkhard", in welchem Salon und Werkstätte sich gegenübertreten, so in „Volk und Soldat", in welchem die schroffen Gegensätze der Revolutionszeit zur Grundlage des dramatischen Effektes und Kontrastes dienen. Alle diese Stücke haben sich nicht behaupten können, obschon sie an dramatischer Lebendigkeit, an einem frischen gesunden Humor von unverkümmerter Derbheit und an sicher zugreifender Charakteristik wohl den Vergleich mit Töpfer's früheren Repertoirstücken aushalten. Zu diesen rechnen wir z. B. „der beste Ton", „die Einfalt vom Lande", „Nehmt ein Exempel dran" und viele andere, die allen Verehrern Thalias geläufig sind. Töpfer's Lustspiel: „Rosenmüller und Finke oder Abgemacht" erfaßt einen Standesgegensatz der Zeit, der indes keine politische Bedeutung hat; es zeichnet die Charaktere nach der Verschiedenheit der Berufssphären, die einen bestimmenden Einfluß auf sie ausüben. Die Antipathie, welche der Soldat gegen den Kaufmann empfindet, wird hier als so stark dargestellt, daß sie selbst die Bande der Familie zu lockern vermag. Die Charakteristik ist daher in diesem Stücke in so weit typisch, als die Helden, der spekulierende Kaufmann und der martialische Hauptmann, zugleich als Repräsentanten ihres Standes auftreten, wodurch sie zu sehr mit abstrakt komischen Zügen überladen werden. Doch der lebendige Humor, der frische Fortgang der Handlung und einzelne vortreffliche Episoden, zu denen wir besonders den Buchhalter mit seinem trocknen Kontorwitz und das benippte

Muttertöchterchen mit seinem niedlichen Geplauder rechnen, verbreiten eine unbefangene Heiterkeit, die zu solchen kritischen Ausstellungen weder Zeit noch Lust hat. Dieser Richtung gehört auch der produktive C. A. Görner (geb. am 29. Januar 1806 in Berlin, gest. in Hamburg am 9. April 1884) an,[1]) der, selbst ein Schauspieler, seit 1857 Regisseur des Hamburger Thalia-Theaters, in Mono- und Duodramen, in ein- und mehraktigen Lustspielen, seine Vertrautheit mit den Bühnenwirkungen bewährte. Er ist frisch zugreifend in Motivierung und Dialog und thut oft einen glücklichen Griff, wie in dem Lustspiel: „Ein geadelter Kaufmann."

Gegenüber diesem derben Humor der Kotzebue'schen Schule, mit dessen Batterien Blum und Töpfer Bresche schießen, ladet uns Eduard von Bauernfeld zu seinen heiteren Diners der Laune, zu den Tirailleurgefechten des Witzes mit Brotkügelchen und Knallbonbons. Eduard Bauernfeld[2]) aus Wien (geb. am 13. Januar 1802), dessen siebzigster und achtzigster Geburtstag in Wien glänzend gefeiert wurde, war anfangs untergeordneter österreichischer Beamter, dann bis zu seinem Tode, am 9. August 1890, Hauptrepräsentant des modernen Konversationslustspiels, das sich um feinere Beziehungen dreht, als die keck zugreifende Praxis der vorher genannten. Der handgreifliche Gegensatz der Stände, den Töpfer herauszugreifen liebt, verwandelt sich bei Bauernfeld in den feineren Kontrast geistiger Richtungen, die er in dramatischen Charakteren auszuprägen versteht. Natürlich kann auch die Ausführung nicht zu so derben Hilfsmitteln der dramatischen Aktion

---

[1]) „Almanach dramatischer Bühnenspiele": (1—10. Jahrgang 1851—66); „Kindertheater," 6 Bde., „Lustspiele" (1. Band 1856); „Possenspiele" (1862).

[2]) Eduard von Bauernfeld „Gesammelte Schriften" (12 Bde., 1871—1873).

greifen, sondern sie muß sich mehr in einem geistigen und psychologischen Bereiche halten, was die Handlung dieser Stücke arm macht an augenfälligen Ingredienzien. Dagegen ist der Dialog Bauernfeld's fein, gewandt und elegant, mit einem ansprechenden humoristischen Anfluge. Von seinen Stücken: „Industrie und Herz", „Ein Tagebuch" u. a. bezeichnet „Bürgerlich und Romantisch" am sprechendsten die dramatische Dichtweise Bauernfeld's. Die modernen Kontraste, welche dem Stücke zu Grunde liegen, spiegeln sich mit großer Treue in den Situationen, Charakteren und im ganzen Entwickelungsgange. Baron Ringelstern ist, wie alle Bauernfeld'schen Lieblingshelden, ein Mann von großem Fonds des Geistes und Gemüts; aber etwas blasiert und abenteuerlich, ein Junggeselle, noch liebesfähig und liebenswürdig, aber bereits mit jener reiferen Lebenserfahrung ausgestattet, welche mit überlegenem Humor über den jugendlichen Illusionen steht. Die Blitze dieses Humors sind ein Wetterleuchten aus schwüler Atmosphäre; er ist nicht keck, jugendlich, heiter; an seinen bunten Fahnen flattert ein schwarzer Flor; aber Amor reißt diesen schwarzen Flor ab und verjüngt das Gemüt wieder zu ungetrübter Heiterkeit. Das ist der Entwickelungsgang der meisten Bauernfeld'schen Stücke. Man kann diesen liebenswürdigen Helden, mit denen der Dichter selbst es so gut meint, nicht zürnen, wenn sie auch alle frivole Antezedenzien haben. Bauernfeld's „Großjährig" ist ein vorsichtiges bürgerliches Genrebild, welches die Metternich'sche Vormundschaft und den Freiheitsdrang des erwachten Volkes, den Kampf zwischen der stabilen und Fortschrittspartei allegorisch darstellt, aber ebensogut in seiner einfachen Gestalt genommen werden kann. Der Witz der Konversation gipfelt hier in den Schlaglichtern eines geistvollen Humors. Vorübergehend war die „Fata Morgana" (1855), während die auf der Grundlage eines

Feuillet'schen Stückes ruhenden „Krisen" (1857) mit einigen gelungenen Charakterbildern, wie Papa Lämmchen und Frau Lämmchen, sich auf der Bühne behauptet haben. Das Lustspiel „Aus der Gesellschaft" (1865) behandelt ein für die hohe Wiener Aristokratie abstoßendes Thema, die Liebe eines Fürsten zu einer Gouvernante, eine Liebe, deren Abschluß eine legitime Ehe bildet. Das Stück erregte in Wien Aufsehen und wurde als ein Ereignis betrachtet. Es ist übrigens, trotz mancher anziehenden und pikanten Einzelnheiten, keins von Bauernfeld's stärkeren Stücken. Einen ebenfalls anständigen Erfolg hatte Bauernfeld's „Moderne Jugend" (1868), ein Drama, welches, sowie das vorige Stück, den Einfluß der französischen an der Wiener Burg fortwährend vorgeführten Muster auf einen verwandten Geist nicht verleugnet, aber doch der wärmeren Töne und der schärfer durchgreifenden Charakteristik entbehrt. In diesen gesellschaftlichen Gemälden fehlen die scharf gezeichneten, bedeutsamen Typen, wie etwa der alte Giboyer in dem Augier'schen Drama; die Erinnerung an ihre Gestaltenwelt verlischt leicht in der Phantasie; aber in ihrem Bestreben, das moderne Leben selbst, und zwar nicht bloß in der Beschränktheit bürgerlicher Familienkreise auf die Bretter zu bringen und den geistigen Hauch der Zeit wiederzugeben, verdienen sie volle Anerkennung. Bauernfeld's ernste Stücke: „Ein deutscher Krieger", „Franz von Sickingen", „Landfriede", „Alexander", sind zu arm an dramatischer Handlung, um eine durchgreifende Wirkung zu erzielen.[1])

---

[1]) Bauernfeld gehörte zeitlebens als Liberaler der Opposition an: schon als kleiner Beamter hat er in der Hofburg um eine Verfassung petitioniert. Sein „politisches Tagebuch", sein Werk: „Ein- und Ausfälle", sein Roman: „die Freigelassenen" enthielten Zeugnisse solcher Gesinnung, wie auch der außerhalb des Dramas sich bewegenden epigrammatischen Schärfe seiner Begabung.

Der Witz, der bei Bauernfeld in dem Dialoge liegt, liegt bei **Roderich Benedix**[1]) aus Leipzig (geb. am 21. Januar 1811, anfangs Schauspieler, später Theaterdirektor in Köln und Frankfurt, gest. in Leipzig am 26. September 1873), in den Situationen, in einer theatralischen Frakturschrift, in greifbaren szenischen Kombinationen, in heiteren Verwickelungen und Verwechselungen und kindlichen Versteckspielen. Der Witz der Situation ist drastischer als der Witz der Konversation, aber er springt nur in entscheidenden Momenten hervor; er bedarf längerer Vorbereitungen, welche ohne eine witzige Ader des Dialogs leicht ermüdend wirken. Die Vereinigung von beiden giebt erst das vollendete Lustspiel. Während die Charaktere von Bauernfeld eine aristokratische Haltung haben, ist Benedix durchweg bürgerlich. Während bei Bauernfeld frivole Elemente mit hineinspielen, herrscht bei Benedix die vollkommene Loyalität einer nach dem Katechismus gebildeten Gesinnung. Man muß indes bei allen Stücken von Benedix anerkennen, daß die Charaktere Wahrheit und inneren Halt haben, daß die Situationen verständig motiviert und geschickt erfunden sind, und daß er ohne alle gewaltsame Hilfsmittel zu interessieren und zu spannen versteht: ein Interesse, das eben nur durch die Längen seiner beschaulichen Betrachtungen beeinträchtigt wird. Freilich beruhen seine Kombinationen meistens auf Versetzungen derselben Elemente. Vertauschte Briefe, verwechselte Personen, gestörte Rendezvous sind ebenso stereotyp in seinen Dramen, wie edle, moralische Jünglinge, etwas wilde Jungfrauen, denen ein Licht von Damaskus angesteckt wird, und lächerliche alte Tanten.

Man könnte Benedix den Menander des neuen Lustspiels nennen, wenn er sich nicht von dem sybaritischen Ver-

---

[1]) „Gesammelte dramatische Werke“. (27 Bde. 1846–74.)

treter der neuen attischen Komödie gerade durch seine Sittenstrenge unterschiede. Die geläufigen Stoffe derselben würden eher an die neufranzösische Dramatik erinnern; nichts liegt Benedix ferner als die Hetärendramatik. Gleichwohl hat er manche Stoffe mit den Stücken des Menander und Philemon gemein. Die „zärtlichen Verwandten“ z. B. sind ein echt neuattischer Lustspielstoff; denn das Parasitentum zu geißeln, war eine Hauptaufgabe jener Komödie. „Aschenbrödel“ aber hatte das gleiche Grundthema wie viele jener Stücke, die das Schicksal aufgefundener Kinder behandelten. Eine Inschrift nennt den Menander die Sirene des Theaters, den glänzenden Genossen der Liebe, und preist ihn als denjenigen, der die Menschen gelehrt habe, ein angenehmes Leben zu führen, indem seine Komödie stets mit dem erfreulichen Schauspiel einer Hochzeit schließe. Dies Lob darf Benedix in erhöhtem Maße für sich in Anspruch nehmen, denn seine Thalia führt stets mehrere Paare zum Traualtar. Der klare, geschmackvoll einfache Stil des Menander wird von den alten Rhetorikern vielfach gepriesen: Klarheit, Einfachheit und grammatikalische Sauberkeit sind auch die bemerkenswerten Vorzüge der Benedix'schen Diktion, und was der Grammatiker Demetrios an Menander's Stil hervorhebt, die vollkommene Angemessenheit für theatralischen Vortrag, darf man auch der Theatersprache von Benedix nachrühmen. Freilich, ihr fehlt der Sentenzenreichtum Menander's, wie der eigentliche blitzende und leuchtende Esprit, jener leichtgeflügelte Lustspieldialog, wie er selbst Kotzebue eigen ist; doch Klarheit und Gediegenheit ist der dramatischen Diktion dieses Autors nicht abzusprechen; sie bezeichnet die gefällige Mitte des Konversationstons im Lustspiel.

In einzelnen seiner Lustspiele bildet ein Charakter den Mittelpunkt der ganzen Handlung. So im „bemoosten

Haupt oder langen Israel" (1839), einem Rührstücke, in welchem ein alter Student, eine biedere, brave Seele, mit einer glücklicherweise von dem deutschen Wichsier parodierten Sentimentalität, die weinerliche Hauptrolle spielt, die aus den frischen Szenen des studentischen Lebens wie eine verwitterte Ruine hervorragt; so im „alten Magister"; so in „Dokter Wespe", in welchem sich um einen eitlen Litteraten von größter Charakterlosigkeit die übrigen Figuren des Stückes in gut erfundenen Situationen und einfach treffender Charakteristik gruppieren, obgleich die Heiterkeit des Ganzen durch einige hochnotpeinliche Bekehrungsversuche und Proben homiletischer Beredsamkeit gestört wird; so besonders im „Vetter", dessen drolliger, vortrefflich gezeichneter Charakter die Fäden aller Entwickelungen aus sich selbst herausspinnt. Anderen Stücken von Benedix liegt irgend ein moralischer oder sozialer Begriff zu Grunde, wie z. B. dem „Ruf", einem künstlerisch komponierten Stücke, das aber nicht die gewandte und kühne Dialektik Scribe's erreicht, welcher im „Puff" einen verwandten Stoff behandelt hat, und das überdies in der Ausführung an einer weichlichen Sentimentalität leidet; so in dem „Lügen", in welchem mit vielem Witze die Ironie der Konsequenzen gegezeichnet wird, welche der Zufall an eine einzige Unwahrheit knüpft. Die Satire auf musikalische Bestrebungen der Gegenwart, welche in diesem Stücke zu den erheiterndsten Episoden Veranlassung giebt, hat Benedix später im „Konzert" selbständig durchgeführt. Eines der glücklichsten Stücke von Roderich Benedix ist „Das Gefängnis" (1859) mit seiner heiteren Situationskomik. Nicht geringeren Erfolg hatte „Die Hochzeitsreise" (1850) und die Bluette „Eigensinn", die noch immer unter den einaktigen Kleinigkeiten der aus verschiedenen Stückchen komponierten Theaterzettel figuriert. Das zurückgesetzte Preisstück „Ein Liebes-

brief“ (1851), das Stück „Ein Lustspiel“ (1853), eines der gelungensten, in welchem eine feine Ironie herrscht und ein zartfühlender Musikus als Don Juan wider Willen die Hauptrolle spielt, behaupteten sich auch auf dem Repertoire. Doch schuf der Dichter auch manche Stücke, die nur hier und dort zur Aufführung kamen, ohne nachhaltigen Erfolg, wie „Die Schuldbewußten“ (1858), „Die Stiefmutter“ (1860), „Doktor Treuwald“ (1865), „Das Muttersöhnchen“, „Das Epigramm“ und „Zwischenträgereien“ (1867), „Der achtzigjährige Geburtstag“ (1868), „Ein Abenteuer in Rom“ (1872), ein wohlgemeintes, gemütreiches, nur etwas einschläferndes Familengemälde. Zu den glücklichsten Treffern gehörten „Die Dienstboten“ (1865), ein Genrebild below-stairs, und „Die zärtlichen Verwandten“ (1866). Die Familiengruppen sind, namentlich im ersten Akte dieses Stückes, von erheiternder Komik und gehören zum besten, was Benedix geschaffen hat, wie auch der Grundgedanke des anspruchslosen Lustspiels und die Satire, die sich gegen das Parasitentum in den Familien richtet, von allgemein empfundener Wahrheit sind. Etwas vornehmer und ein wenig romantisch drapiert tritt „Aschenbrödel“ (1868) auf; auch in diesem Stücke sind die Pensionsszenen sehr amüsant, und durch einige andere Auftritte weht ein Hauch von Waldfrische, während die Liebesszenen trivial sind. Auch dies Stück hat die Runde über die deutschen Bühnen gemacht. In eingeschränkterem Maße gilt dies von den „Relegierten Studenten“ (1868) und „Die Neujahrsnacht“ (1868), einem kleinen Familiengemälde von warmer Beleuchtung, gehoben durch das Hereinspielen politischer Gegensätze.

Roderich Benedix, der über achtzig Stücke verfaßt hat und dessen Werke lange Zeit alljährlich die meisten Bühnen-

abende füllten, schrieb auch Schauspiele, von denen „Mathilde" (1852) das beste ist. Dieses Stück, eine comédie larmoyante nach französischer Begriffsbestimmung, ist eine durchaus harmonische Komposition, wirkt durch die einfachsten Mittel und dürfte auf dem Gebiete Iffland'scher Dichtweise unter den Stücken der letzten Jahrzehnte die Palme verdienen. Das Ideal eines weiblichen Gemüts, wie es sich in den Kreisen bürgerlichen Lebens auszuprägen vermag, ist hier, allerdings mit fast schattenloser Engelsreinheit, hingestellt. In doppelter Kollision zwischen dem Vater und dem Gatten entscheidet sich dies Gemüt, seinen eigenen Offenbarungen folgend, für das rechte, einmal für den Gatten, das andere Mal für den Vater, und führt so einen versöhnenden Abschluß herbei. Von den übrigen Schriften von Roderich Benedix erwähnen wir besonders die „Bilder aus dem Schauspielerleben" und die verdienstliche Schrift: „Der mündliche Vortrag" (3 Bde., 1860).

Frivoler und witziger als Benedix, ist Leopold Feldmann[1]) (geb. am 22. Mai 1802 in München, seit 1850 in Wien lebend, wo er am 26. März 1882 starb), kernhaft und treffend, von einem Humor, der die Lachlust weckt. Diese gesunde Komik, die oft die Palette fortwirft und in den Farbentopf greift, ist nicht gerade wählerisch in Charakteren und Situationen, sie schweift oft in das Gebiet der Posse hinüber; auch wird sie leicht matt und trivial, wenn ihre joviale Laune versiegt, weil sie nichts Anderes an die Stelle zu setzen hat; aber die komische Kraft ist vorhanden, deren Mangel jede echte Lustspielwirkung lähmt. Seine ersten Stücke: „Der Sohn auf Reisen" und „Das Porträt der Geliebten" gründeten alsbald seinen Ruf durch komische Einfälle und Erfindungen; wie namentlich in

[1]) „Deutsche Original Lustspiele" (8 Bde., 1845—1857).

dem zweiten Stück die Abenteuer des zerstreuten Aspiranten Unfall, die ihm der Spiegel in der Brieftasche zuzieht, sehr erheiternd wirken. Hüten muß sich Feldmann vor einer Art und Weise der Charakteristik, welche dadurch an die Karikatur grenzt, daß sie einen Charakter in eine einzige Bestimmung auflöst, wie z. B. im „Höflichen Mann“, dessen Held eben nichts ist, als übertrieben höflich, und selbst in dem wahrhaft lustigen Lustspiele: „Der Rechnungsrat und seine Töchter“ ist der kalkulatorische Vater der heiratsfähigen Tochter in Gefahr, sich in eine bloße Rechnungsmaschine zu verwandeln.

Friedrich Hackländer (geb. am 1. November 1816 zu Burtscheid bei Aachen, anfangs Kaufmann, dann Militär, später Sekretär des württembergischen Kronprinzen, seit 1849 Hofrat in Stuttgart, gest. am 6. Juli 1877 in seiner Villa bei Leoni am Starnberger See) hat sich, obschon er hauptsächlich als Erzähler großen Ruf erwarb, doch auch mit zwei Lustspielen: „Der geheime Agent“ (1851) und „Magnetische Kuren“ (1853) Beifall gefunden. „Der geheime Agent“ hat große Vorzüge; indes ist das Interesse des Stoffes ein geringes; ein kleiner Fürst, der sich von der Vormundschaft seiner Mutter und ihrer Ratgeber emanzipiert, nimmt nur den mäßigen Anteil der Zeitgenossen in Anspruch. Die Atmosphäre des Hoflebens ist allerdings mit großer Wahrheit in dem Stücke gezeichnet; aber diese konventionellen Hofformen wirken beengend auf die Phantasie; überdies sind sie in dem Stücke ernsthaft genommen, ohne komischen Anflug, und der Hofmarschall eine nackte Kopie des albernen Kalb. Dagegen ist die Intrige eine durchaus feine und in ihrer Ausführung der besseren französischen Muster würdig. Hackländer ist eine gesunde Natur von großer Welt- und Menschenkenntnis, von jenem sauberen englischen Realismus, der uns in den Werken eines Dickens und Thakeray entgegen-

tritt. Aus einer mit praktischen Interessen beschäftigten Welt, aus der Lebendigkeit des Kriegs- und Reiselebens bringt er in seine litterarischen Werke jene unmittelbare Frische mit, die bei der ernsten Gedankenarbeit, bei der Vertiefung in wissenschaftliche Probleme, bei der ängstlichen Achtsamkeit auf die ästhetische Regel leicht verloren geht. Beide Lustspiele sind gut entworfen; der Fortgang der Handlung ist einleuchtend motiviert; die Charaktere sind reich mit Zügen ausgestattet, wie sie sich aus einer scharfen Beobachtung der Menschen im täglichen Verkehre leicht ergeben. In den „Magnetischen Kuren“ besonders ist die Art und Weise, wie der Held halb mit, halb ohne seinen Willen mit magischer Kraft auf Personen und Verhältnisse einen durchgreifenden Einfluß ausübt, außerordentlich belustigend. Das Stück enthält weniger eine Satire auf den animalischen Magnetismus, als vielmehr eine Verherrlichung der Menschenkenntnis und Diplomatie, welche alle Vorteile und Schwächen zu ihrem Nutzen zu verwenden weiß. Hackländer's spätere Lustspiele: „Zur Ruhe setzen“ (1857), „Der verlorene Sohn“ (1865), „Marionetten“ (1868), „Diplomatischer Frieden“ (1873) hatten geringeren Erfolg. Hier traten die Schwächen des Lustspieldichters zu sehr in den Vordergrund. Was Hackländer in seinen Lustspielen vermissen läßt, ist die Kunst dramatischer Beschränkung und Zuspitzung; er liebt es, sich breit und behäbig zu ergehen, und giebt oft eine novellistische Folge von Situationen, statt jener in einander greifenden Szenen, durch welche die Handlung wie ein elektrischer Funke hindurchspringt.

Gustav zu Putlitz, den wir schon als sinnigen Miniaturpoeten und patriotischen Dramatiker kennen lernten, zeigt in seinen „Lustspielen“[1]) einen oft wohlthuenden

[1]) Gustav zu Putlitz „Lustspiele“ (4 Bde., 1851—1860), „Lustspiele“ neue Folge (1.—4. Bd., 1869—1872).

poetischen Zug. Von seinen eleganten Familienlustspielen heben wir hervor: „Spielt nicht mit dem Feuer“ (1867), das, in den ersten Akten frisch und keck vorschreitend, in dem letzten einen wohlthuenden dichterischen Hauch gewinnt, und „Gut giebt Mut“ (1870). Die Thatsache, daß Geld und Gut das Selbstgefühl steigert und bei plötzlichem Erwerb wie ein Rausch zu Kopfe steigen kann, ist psychologisch so wohl begründet und liegt der Erfahrung eines jeden so nahe, daß der Grundgedanke, der mit mannigfacher Schattierung durchgeführt ist, auf allgemeines Verständnis rechnen kann. Wir sehen, wie die Meinung, die Herrschaft über einen großen Besitz errungen zu haben, augenblicklich die Charaktere umwandelt, den Schüchternen unternehmend und vertrauensvoll macht und ein eitles Kammermädchen mit einem an Narrheit streifenden Hochmut erfüllt. Auch die gute Tante Beate wird durch den flüchtigen Wahn zu ganz besonderen Exzessen der Freigebigkeit hingerissen. Die Heldin selbst zeigt anfangs, daß Gut nicht bloß Mut, sondern auch Übermut giebt, und wenn der Justizrat sie durch den erfundenen Vetter und Agenten, der ihre Erbschaft anficht, zu kurieren sucht, so zeugen Diagnose und Heilmittel von seinem psychologischen Verständnis. Allerdings ist die juristische Exposition des Stückes etwas zu gedehnt und auch mehrere andere Szenen sind zu weitschweifig ausgeführt. Der Dialog ist munter und jovial, ohne gerade durch schlagenden Witz zu wirken. Dafür entschädigt wiederum seine Feinsinnigkeit und sein poetischer Anhauch. Gemütliche Charaktere des kleinbürgerlichen Lebens weiß Putlitz oft sehr naturwahr zu schildern, so in dem durch das vortreffliche Spiel der Frau Frieb-Blumauer auf deutschen Bühnen so beliebt gewordenen Stück: „Die alte Schachtel“ und „Die böse Stiefmutter“. Später hat der Dichter durch sein Schauspiel: „Rolf Berndt“ (1879) manchen schönen

Bühnenerfolg errungen. Das Stück ist im Stil der skandinavischen Dramatiker gehalten und erinnert besonders an die Dramen von Björnson, doch ist Putlitz milder, weniger schroff als der norwegische Dichter; die Wiederherstellung eines guten Namens und unerschütterten Rufs bildet den Inhalt der Handlung, die in kaufmännischen Kreisen spielt.

Noch mehr als Putlitz kann man Ernst Wichert zur Schule von Benedix rechnen. Der Dichter ist in Insterburg in Ostpreußen am 11. März 1831 geboren, schlug die juristische Staatskarriere ein und ist gegenwärtig Kammergerichtsrat in Berlin, hat sich nach mehreren Anläufen, sowohl in ernster, wie komischer Dichtung, von denen die ersteren, wie „Unser General York“ (1858), „Der Withing von Samland“ (1860) durch durchsichtige Komposition und edle Haltung beachtenswert sind, mit seinen Lustspielen der Bühne bemächtigt. Ein treffliches Zeitgemälde ist sein Stück: „Das eiserne Kreuz“ (1870). Sein Lustspiel: „Der Narr des Glücks“ (1869) hat einen glücklichen Grundgedanken. Der Held, Hans Findling, ist nicht ein Pechvogel in des Wortes gewöhnlicher Bedeutung, sondern er leidet unter der besonderen Laune des Schicksals, daß er stets durch die glücklichsten Aussichten genarrt wird, daß, wo er alle erdenklichen Chancen für sich hat, das Rad plötzlich zurückschwirrt und der Faden abreißt. Dies ist in den ersten Akten des Stückes auch mit sehr erheiternder Wirkung, wenngleich in etwas kleinbürgerlichen Verhältnissen, zur Geltung gebracht. Weiterhin aber stellen sich Verwickelungen ernsterer Art ein, die fast an die neufranzösische Komödie erinnern, wie z. B. ein drohendes Duell zwischen Vater und Sohn, ein Verhältnis, das sogar in die Ödipusfabel hineinspielt. Auch entspricht der versöhnende Schluß nicht dem Grundgedanken, wenngleich dem Gebrauch und

den Wünschen des Publikums. Der Dialog ist meistens frisch und jovial, bisweilen etwas alltäglich.

Mehr Erfolg hatte das Stück: „Ein Schritt vom Wege“ (1872), das einen heiteren Lustspielgedanken in frischer, bühnenwirksamer Weise durchführt. Die Romantik und Abenteuerlust einer jungen Ehegattin, welcher die einfache Hochzeitsreise allzu langweilig erscheint, wird von dem Gatten ad absurdum geführt, der sie in lauter Abenteuer bedenklicher Art verwickelt. „Die Realisten“ (1874) haben einen etwas zu doktrinären Zug: die Bekehrung einer mehr egoistischen als „realistischen“ Gesellschaft durch einen frischen, gemütreichen, aus der Ferne heimkehrenden Onkel. Der „Freund des Fürsten“ (1880) ist ein freundlich anmutendes Stück, wenngleich anklingend an mancherlei bekannte Dramen, wie an Hackländer's „Geheime Agenten“ und andere kleine fürstliche Intrigenlustspiele. Ein Doktor als Freund des Fürsten: das möchte an den jungen Goethe in Weimar erinnern. Doch entpuppt sich dieser Doktor selbst zuletzt als ein vornehmer Herr, welcher im Interesse einer beabsichtigten Familienverbindung den jungen Fürsten auf die Probe stellt, die natürlich zu gunsten desselben ausfällt. Das Stück hat insofern eine moderne Tendenz, als es nachweist, wie dynastische Interessen in der Gegenwart nicht mehr allein den Ausschlag geben dürfen. Gesund und harmonisch wie seine Tendenz ist auch die Durchführung derselben; doch es fehlt dem Stück an starken Motiven und durchgreifender Wirkung. In seinem „Moritz von Sachsen“ (1873) hat Wichert im Unterschiede von Kruse und Giseke den politischen Ehrgeiz zum Motiv des Helden gemacht und ihn dadurch in Konflikt mit seinem Familienglück, mit seinem Gefühlsleben, mit der Gattin und dem Freunde gebracht. Dies historische Familiengemälde ist dramatisch lebendig,

theatralisch wirksam und enthält packende Gefühlsmomente, doch fehlen die größeren geschichtlichen Gesichtspunkte.

„Biegen oder Brechen" (1870) ist ein ansprechendes Familienlustspiel; „der geheime Sekretär" (1890) und „die talentvolle Tochter" (1891) konnten sich trotz guter Grundgedanken auf der Bühne nicht behaupten. In der „Fabrik zu Niederbronn" ist Wichert ein Vorgänger der jüngsten Realisten, welche ein Monopol für das Arbeiterschauspiel zu besitzen glauben. Eine eigenartige Schöpfung ist „Peter Munk" (1883), ein Volksschauspiel mit einigen märchenhaft phantastischen Zügen, das sonst aber einen durchaus realistischen Inhalt hat. Das Hauptmotiv gehört dem Gebiete der Magie an: der Held verkauft sein Herz an einen geheimnisvollen Fremdling, an den grauen Mann, der es ihm im letzten Akt auf seinen Wunsch wiedergiebt. Das ist ein Vorgang, der nur eine symbolische Bedeutung hat, uns aber, wenn er auf die Bühne gebracht wird, in eine Märchenwelt versetzt, die allzu traumhaft vorübergleitet, während ihre Wirkungen sich in der vollen Prosa des Daseins geltend machen. Diese Mischung des Phantastischen und Realistischen hat etwas Befremdendes. Davon abgesehen zeigt das Wichert'sche Stück mehr Geist, als heutzutage in der gewöhnlichen Bühnendramatik zu finden ist; namentlich das Vorspiel hat dichterische Weihe, und wenn der herzlose Held ähnlich wie Feuillet's Montjoie, der sein Herz zwar an keinen Grauen verhandelt hat, aber überhaupt mit einem solchen Herzen nicht ausgestattet ist, mehrere Akte hindurch unserer Sympathien verlustig geht, so gewinnt er sie doch am Schluß wieder, indem er im Dienste echter Menschenliebe als ein freiwilliges Opfer fällt.

Merkwürdig ist es, wie ein Autor, der von der Gesangsposse herkommt, den Weg zur Solidität der Benedix'schen Dichtweise gefunden hat, ja auch in Bezug auf die Vorliebe

für direktes Moralisieren diesem Autor geistesverwandt ist. Wir meinen Adolf L'Arronge, geb. am 8. März 1838 zu Hamburg, Sohn eines Theaterdirektors und Schauspielers, widmete sich anfangs dem Studium der Musik in Leipzig, war eine Zeit lang Kapellmeister an mehreren Theatern, übernahm 1866 die Direktion der Kroll'schen Oper in Berlin, für die er seine erste Posse „das große Los" schrieb. Der Erfolg derselben bestimmte ihn, sich ausschließlich der litterarischen Laufbahn zu widmen. 1869—72 war er Redakteur der „Berliner Gerichtszeitung", 1874—77 Direktor des Lobetheaters in Breslau. 1883 verband er sich mit namhaften deutschen Schauspielern zur Begründung des Deutschen Theaters in den Räumen des umgebauten Friedrich-Wilhelmstädtischen. Obschon außer Friedmann die anderen Societäre wieder ausschieden, hat sich das Theater selbst bis zur Gegenwart eine ehrenvolle Stelle neben dem Berliner Hofschauspiel behauptet. Hatte L'Arronge zuerst mit Gesangspossen debütiert, so verfolgte er mit „Mein Leopold" (1874) auf diesem Gebiete selbst mit Benutzung der äußerlichen Form und des szenischen Rahmens eine ernstere Tendenz, streifte in „Hasemann's Töchter" (1877) auch die Form der Gesangsposse gänzlich ab und errang besonders mit „Doktor Klaus" (1879) einen glänzenden Bühnenerfolg. Das possenartige Element ist zwar in diesen Stücken reichlich vertreten, aber meistens in gesonderten Szenen below stairs, wie in den komischen Auftritten, in denen der Kutscher des Doktor Klaus als Winkelpraktikant auftritt. Mit einer großen Eintönigkeit hat L'Arronge seine Muse in den Dienst der häuslichen Pädagogik gestellt und die Bühne zu einem Spiegel gemacht, in welchem sich Väter und Mütter beschauen mögen, welche die Erziehung der Kinder vernachlässigen oder verkehrt betreiben. Namentlich gilt das von den zärtlichen Vätern, die ihre Kinder verziehen; so in „Mein Leopold", so in

„Hasemann's Töchter", wo der Alte sich auf einmal aus einem Pantoffelhelden in einen energischen Familienvater verwandelt, so in „Doktor Klaus" in dem übernachsichtigen Schwiegervater. In dem Lustspiel „der Kompagnon" (1881), in welchem dem Autor bisweilen allzusehr die Berliner Gesangsposse mit Ensembleszenen und burlesken Aktschlüssen in den Nacken schlägt, findet sich eine andere Variante des Vatertums, das der Geißel des Lustspiels verfällt: der allzu zärtliche Papa, der sich von der verheirateten Tochter nicht trennen kann und dadurch zum lästigen Störenfried einer glücklichen Ehe wird. Diesen zu gutmütigen Eltern werden diejenigen gegenübergestellt, die ihre Pflicht versäumen oder allzu streng sind. Im „Doktor Klaus" erhält die vergnügungssüchtige Mama, die vom Krankenbett des Kindes forteilen will, eine kleine Lektion; in dem Lustspiel: „Wohlthätige Frauen" (1879), welches die prahlerische Wohlthätigkeitsmanie geißelt, wird eine von einer Vereinssitzung zur andern eilende Mutter charakterisiert, die ihr Haus verwaist und ihren Sohn, den jungen Gymnasiasten, in den Händen der Dienstboten läßt. Das Kind, das in „Doktor Klaus" in der Wiege lag, in „Wohlthätige Frauen" eine Schularbeit über die Schlacht bei Kollin zu machen hat, fällt in „Haus Loney" (1880) durch das Abiturientenexamen, macht einen Selbstmordversuch und besteht die Prüfung erst später glücklich, indem ein philologisch gebildeter Schauspieler sich seiner Studien annimmt. Hier ist ein cholerischer Papa, der die Erziehung mit Hochdruck betreibt, den deutschen Vätern, die das Theater besuchen, als abschreckendes Beispiel hingestellt. In den späteren Stücken von L'Arronge tritt die Familienpädagogik mehr zurück, wenn auch die Tendenz, die Menschen zu bessern und zu bekehren, dieselbe geblieben ist. In den „Sorglosen" (1882) geißelt der Dichter das Streben nach Schaustellung eines äußeren Luxus, welcher den wahren Verhältnissen nicht

entspricht. In einer Familie sind es Frau und Tochter, welche im gesellschaftlichen Taumel über ihre Verhältnisse hinausleben; in einer andern ist es der junge Gatte, der als reicher Börsenmann dennoch eine unsichere Existenz führt, dabei aber einen großartigen Luxus zur Schau stellt und sich auch jenen Extravaganzen hingiebt, die zum guten Stil gehören und für Kavaliere oder solche, die es werden wollen, unerläßlich sind. Die Sorglosen werden am Schlusse bekehrt, doch sind es nicht diejenigen Charaktere, welche das Interesse des Publikums für sich gewinnen. Dies gelingt mehr dem bürgerlichen Ehepaar, der naiven Frau mit dem sächsischen Dialekt und dem Gatten mit seinen mehr oder weniger hervortretenden Emanzipationsgelüsten. Die Bedeutung des Titels und der Grundgedanke selbst tritt in dem Stücke nicht mit genügender Prägnanz hervor: das gilt ebenso von dem Lustspiel „der Weg zum Herzen“ (1884), in welchem auch der Nachdruck mehr auf der Geißelung des eiteln Strebertums liegt. Nach dieser Seite hin liegen auch die komischen Wirkungen des Lustspiels[1]). Trotz des Mangels an glänzendem Esprit und weiteren Perspektiven haben diese Lustspiele von L'Arronge manche Vorzüge, vor allem eine solidere Charakterzeichnung und mehr dramatischen Rückgrat, als sich in vielen Salonstücken der feineren Modedramatiker finden.

Auf dem Gebiete des bürgerlichen Lustspiels hat auch Franz Gensichen Erfolge errungen, während ihm in seinen ernsten Dramen kaum ein glücklicher Wurf gelungen ist. Seinen Revolutionsdramen „Danton“ (1870) und „Robes-

[1]) Einen Abstecher auf das Gebiet des dichterisch gehaltenen Schauspiels hat L'Arronge mit dem eigenartigen Drama: „Lorelei“ (1885) gemacht, welches zwar die Einheit der Handlung vermissen läßt, aber besonders in der ersten Hälfte einzelne poetische und dramatisch wirksame Szenen enthält.

pierre" (1874) fehlt das revolutionäre Blut und bei tadellosem Aufbau doch die charakteristische Kraft; seine Dramen aus dem Altertum wie „Ajas" (1874) sind nicht viel mehr als geschmackvolle Nachdichtungen; sein mittelalterliches Schicksalsdrama „Erloschene Geschlechter" (1874) ist verfehlt. Dagegen hat sein Lustspiel: „Die Märchentante" (1880) einen poetischen Zug. Das lockende Grundmotiv ist der Gegensatz zwischen Idealismus und Realismus; die Charaktere gruppieren sich nach diesen beiden Seiten hin, und der Übergang eines Zeitkindes von materialistischer Richtung und Gesinnung in das Lager der Idealisten bildet den Schlußpunkt der Handlung. „Frau Aspasia" (1883) ist ein feingedachtes Lustspiel, wenngleich es die Darstellungsweise Gensichen's nicht verleugnet, die mehr aus der Reflexion schöpft als aus dem Leben, und die es daher nicht zu rechter Gestaltung aus einem Gusse bringt. Die Heldin des Stückes, Helene, ist eine mit einem Fabrikanten verheiratete Berlinerin; sie hat zwei Anbeter und man fürchtet, daß sie ihrem Gatten nicht treu sei. Es ist eben eine geistreiche Frau — und geistreiche Frauen sind in dieser Beziehung immer verdächtig. Man beschließt indes, die beiden gefährlichen jungen Männer dadurch aus dem Wege zu räumen, daß man sie verheiratet. Sie selbst aber verscheucht jeden Verdacht, indem sie sich diesen Bestrebungen anschließt.

Einige Lustspiele, die der guten Schule von Benedix angehören, hat Leopold Günther, Opernregisseur in Schwerin, teils allein, teils zusammen mit seiner Tochter Marie Günther (geb. am 20. Mai 1854 in Lübeck), verfaßt. „Der Leibarzt" (1880) erinnert etwas an den „Geheimen Agenten", doch geht durch die zwei ersten Akte ein frischer Zug. Besser ist „der neue Stiftsarzt" (1882); hier sind die Verwickelungen, in welche der junge Arzt eines

Frauenstiftes gerät, indem er es für nötig hält, sich für verheiratet auszugeben, ganz ergötzlich, und die Charaktere der Stiftsfräulein gut gezeichnet. Ein Wiener Schriftsteller, Friedrich Gustav Triesch (geb. in Wien am 16. Juni 1845), errang mit seinem Lustspiel: „Neue Verträge“ (1880) den ersten Preis in der von der Münchener Intendanz ausgeschriebenen Lustspielkonkurrenz. Zwei Kompagnons in einem großen Industriegeschäft sind über einen Handelsvertrag, der mit England abgeschlossen werden soll, verschiedener Meinung. Der eine ist dafür, der andre dagegen. Der komische Verlauf der Handlung besteht nun darin, daß der Gegner des Handelsvertrages für denselben gewonnen wird, als man ihm dafür seitens der Regierung ein Adelsdiplom anbietet. Der andre Kompagnon wird zum Gegner des Vertrages, als er erfährt, daß durch denselben die Ausbeutung einer von ihm gemachten Erfindung auf dem Gebiete der Hochofenindustrie verkümmert wird. Als beide Kompagnons sich nun auf den Zahn fühlen wollen, in der Hoffnung, jetzt einstimmig zu sein, bemerken sie zu ihrem Schrecken, daß sie beide ihre Stellungen in diesem Kontretanz vollständig gewechselt haben. Diese sowie einige andre muntere Szenen sprechen für das artige Talent das Verfassers. Die Weiterführung der Handlung zeigt indes die Unhaltbarkeit ihrer Voraussetzungen. Spätere Lustspiele von Triesch: „Der Hexenmeister (1885), „Die Nixe“ (1886) sind schwächer und interesseloser. Das Stück eines andern Österreichers, des Journalisten Michael Klapp, „Rosenkranz und Gildenstern“, hat einige recht lustige Szenen, obschon es hin und wieder an die Mache der Gesangspossen erinnert; es hat die Runde über alle Bühnen gemacht.

Einige resolute Lustspieldichter, welche in etwas derben Verwickelungen und handgreiflicher Komik ihr Heil suchen, haben namentlich die Berliner Bühnen erobert. Die Lust-

spiele von Otto Girndt: „Und", „XY1" (1866), „Politische Grundsätze" (1868) u. a., haben guten Erfolg an der Hofbühne gehabt, obgleich der Autor, der sich auch mit „Charlotte Corday", „Herzog Bernhard von Weimar", „Dankelmann" und andern Stücken nicht ohne Talent auf dem Gebiete der Tragödie versucht hat, mit seinen Lustspielen es sich etwas leicht machte und eigentlich nur Anekdoten, wie sie Lokalblätter mitzuteilen pflegen, für szenische Wirkung zustutzte. Girndt, der in Landsberg am 6. Februar 1835 geboren, in Berlin lebt, hat später auch auf dem Gebiete des Lustspiels Gediegeneres geleistet. Mit „Orientalische Wirren" gewann er 1877 den zweiten Laubepreis in Wien. Das Lustspiel: „Die Maus" (1887) huschte mit Erfolg über verschiedene Bühnen; es ist leichte Ware, aber frisch und jovial. Außerdem hat Girndt mit Moser zusammen zwei Lustspiele: „Die Sternschnuppe" und „Der Soldatenfreund" gedichtet, die zwar nicht Dauer fanden, aber doch ergötzliche Szenen enthielten[1]).

Keck zugreifend ist ebenfalls Julius Rosen (Nikolaus Duffek, geb. am 8. Oktober 1833 zu Prag, gest. am 4. Januar 1892 in Görz), der oft an unmögliche Voraussetzungen eine Folge von komischen Situationen knüpft, welche auf das Zwerchfell eine erschütternde Wirkung ausüben und das kritische Gewissen gar nicht zur Sprache kommen lassen. Rosen besitzt eine frische, humoristische Ader; aber seinen Dramen fehlt jede stilvolle Haltung; sie sind hinausgeschleudert wie ein Feuerwerk von Raketen, blendend, aber vergänglich und enttäuschend nach kurzer Wirkung. Dies gilt von allen seinen Stücken, von den „Nullen" (1866) wie von „Kanonenfutter" (1868), „Schwere Zeiten",

[1]) Otto Girndt „Dramatische Schriften" (2 Bde. 1867 — 74).

„Zitronen“ u. a. Das beste ist jedenfalls „O diese Männer“.

Gustav von Moser (geb. am 11. Mai 1825 in Spandau, 1843—56 Offizier, dann Gutsbesitzer auf Holzkirch bei Lauban in Schlesien), hatte durch seine niedlichen Bluetten sich als Dramatiker beliebt gemacht; er faßte festeren Fuß auf den Bühnen erst durch das Lustspiel: „Das Stiftungsfest“ (1872), welches er gemeinsam mit Roderich Benedix verfaßt hatte. Beide Autoren haben zur Erfindung und Gestaltung des Stoffs gleichmäßig beigetragen, doch hat Benedix den grundlegenden Text geschrieben, den Moser mit drastisch-komischen Szenen ausstattete. Benedix lehnte diese Ausschmückung als zu possenhaft ab und jeder Autor übergab seine Arbeit selbständig den Bühnen. Moser hatte mit den ergötzlichen Aktschlüssen und Einlagen, trotz der possenhaften Haltung derselben, den bei weitem größeren Erfolg. Unleugbar besitzt der Autor Talent für drastische Komik, ist aber dann weniger glücklich, wenn er seinen sprudelnden Improvisationen irgend einen Damm aufbaut, um eine vornehmere Lustspielgattung zu pflegen. Auch „Der Elefant“ (1873) hat jene kecken humoristischen Lichter, welche der Autor aufzusetzen liebt; freilich gehören einzelne der parodistischen Komik der Posse an, wie die dreifache Wiederholung eines und desselben eigentlich tragischen Motivs, eine Forderung auf Jagdgewehr unter den erschwerendsten Umständen. Auch erscheinen die Verwickelungen etwas verkünstelt; die Situationen streifen an das Frivole, aber mit einer vorsichtigen Schüchternheit; sie schielen nach den Pariser Mustern, aber es darf nicht Ernst werden mit den Verwickelungen, welche die französischen Autoren lieben. Zur Beruhigung für das deutsche Gewissen wird der Don Juan am Schlusse an den Pranger gestellt, nachdem er mit seinen frivolen Absichten uns lange in

Spannung versetzt hat. Für diese Mängel entschädigt ein frischer, munterer Dialog und die treffliche Zeichnung einzelner Charaktere. Weit größern Erfolg hatte „Ultimo“ (1873), ein Stück, in einem atemlosen Dialog geschrieben, der zwischen lauter Gedankenstrichen bisweilen witzsprühend, immer witzhaschend dahintaumelt. Einen komischen oder satirischen Grundgedanken hat das Stück nicht; das Hauptmotiv, daß der Professor dem Kommerzienrat, seinem Bruder, beweisen will, wie leicht es ist, finanzielle Geschäfte zu machen und zuletzt das Gegenteil beweist, wird von den episodischen Szenen fast gänzlich überwuchert: doch in dieser Harmlosigkeit und Ungeniertheit, wobei es im ganzen wenig delikat zugeht, sind lustige Schwankmotive mit vollen Händen ausgestreut.

Ein neues Genre hat G. von Moser auf der deutschen Bühne eingebürgert, indem er das Offizierslustspiel zur Geltung brachte. Diesem Genre gehören seine beiden heitersten Lustspiele an: „Der Veilchenfresser“ (1876) und „Krieg im Frieden“ (1880), welches letztere Stück er in Gemeinschaft mit Franz von Schönthan schrieb. Wir dürfen jetzt von dem militärischen Genrebild auf der Bühne als von einem wichtigen Faktor unsers modernen komischen Repertoires sprechen. Dasselbe hat übrigens seine Antezedentien; wir sprechen nicht von Julius von Voß, einem cynischen Roman- und Dramendichter; denn, wenn es auch seinen Soldatenbildern so wenig an Lebenswahrheit fehlt, wie denen des Simplizissimus, so schildern sie doch eine der unsrigen gänzlich entgegengesetzte Zeit: die Zeit des innern Verfalls des preußischen Staates vor und nach der Schlacht bei Jena; seine militärischen Charaktere sind von der Fäulnis jener Zeit zersetzt. Dagegen könnte man in dem munteren Engländer George Farquhar einen Vorläufer der neuen militärischen Komödiendichter finden. Zur Zeit der

Siege des großen Marlborough schrieb er sein Lustspiel: „The recruiting officer“, in welchem eine lebendige soldatische Ader pulsiert. Der Veilchenfresser mit seinen Blumensträußen ist ein jovialer Lustspielheld; die Verwickelungen des Stückes sind ungezwungen und von natürlicher Komik, namentlich aber die soldatischen Genrebilder, aus deren Rahmen am meisten der Einjährig Freiwillige hervortritt, höchst ergötzlich. Ebenso lustig und von bester Laune beseelt ist das Lustspiel: „Krieg im Frieden“; wir finden hier frisches Soldatenleben, Einquartierung, die auch in den Herzen liegt, militärische Charaktere von großer Prägnanz der Zeichnung, wie der Leutnant von Reif mit seinen köstlichen Stichwörtern. Das alles spielt sich in zwangloser Szenenfolge vor unsern Augen ab. Die Fortsetzung von „Krieg im Frieden“, „Reif-Reiflingen“, hat geringeren Lustspielwert und streift schon hinüber in das Gebiet der Gesangsposse.

Von den andern Lustspielen Moser's ist wohl das beste „Der Bibliothekar“ (1878) mit seinen Szenen aus dem englischen high-life, in denen die Fuchsjäger die Hauptrolle spielen, und den sehr ergötzlichen Verwechselungen. In den andern Stücken Moser's: „Der Hypochonder“, „Der Sklave“, „Onkel Grog“, „Mädchenschwüre“, „Glück bei Frauen“, „Der Salontiroler“, „Der Büreaukrat“, „Die Leibrente“ u. a., verleugnet sich zwar nicht die gute Laune des Autors, welche durchaus sympathisch wirkt, der frische, resolute Bühnenschritt seiner Muse und das Füllhorn komischer Einfälle, über welches sie gebietet: aber der Mangel an künstlerischer Feinheit, die Kompositionslosigkeit überwiegen allzusehr in diesen Stücken, sodaß bei dem Fehlen des ernsten Haltes, den das Lustspiel verlangt, die schwankartigen Elemente zu sieghaft in den Vordergrund treten. Es sind meistens glückliche Gedanken, die der Autor hat;

aber sie sind nicht genugsam ausgetragen. „Onkel Grog" fängt um einige Akte zu früh an, wodurch die Komposition zersplittert wird; im „Hypochonder" ist die Hypochondrie des Helden nicht der herrschende Charakterzug desselben, sodaß daraus die Verwickelungen des Stückes hervorgingen. „Der Salontiroler" ist leichtsinnig komponiert; der Held wird eigentlich erst im dritten Akt geboren und die Retorte für diesen dramatischen Homunkulus wird in den ersten Akten nicht zweckmäßig genug vorbereitet; in der „Leibrente" wird ein guter Grundgedanke in schwankartiger Behandlung verzettelt; auch hat der Dichter gegen seine Gewohnheit in den beiden kaufmännischen Sozietären und ihrem gemeinsamen Faktotum, das den einen gegen den andern hetzt, widerwärtige Gestalten von moralischer Häßlichkeit geschaffen. Der herzgewinnenden Munterkeit der Moser'schen Thalia fehlt der feste Halt einer soliden dramatischen Architektur, an den sie sich anlehnen könnte[1].

G. von Moser hat die französische Sitte der Mitarbeiterschaft bei heitern dramatischen Erzeugnissen in Deutschland vorzugsweise gepflegt. Außer den genannten Mitarbeitern fehlt es auch nicht an stillen Teilnehmern seiner dramatischen Produktion; nur auf einige seiner Stücke wird er ein ausschließliches Eigentumsrecht besitzen. Außer Otto Girndt hat namentlich Franz von Schönthan (geb. in Wien am 20. Juni 1849), einige Stücke wie das erfolgreiche „Krieg im Frieden", den „Zugvogel", „Unsre Frauen" mit Moser zusammen geschaffen. Er ist ein verwandtes Talent, das, obschon er mehr als Moser in eigenen Werken wie in „Cornelius Voß" (1888) ein Streben nach vornehmerem Lustspieldialog zeigt, doch seinen glänzendsten Haupterfolg auf dem Gebiete des Schwanks davon-

[1] G. von Moser „Lustspiele", 16 Bde. (1873—85).

getragen, in dem überaus lustigen „Raub der Sabinerinnen“, bei dem ihm sein Bruder Paul (geb. in Wien am 19. März 1853), der Verfasser zahlreicher Theaterhumoresken, zur Seite stand. In diesem Stück ist der Theaterdirektor Striese eine köstliche Figur, und die Geschicke der Jugenddichtung eines Professors auf einer kleinen Wanderbühne sind mit vielem Humor dargestellt. Später schrieb Franz von Schönthan mit dem Schauspieler Gustav Kadelburg, der Erfindung, Witz und technisches Geschick besitzt, mehrere Stücke, von denen „Goldfische“, eine Satire auf die Mitgiftjägerei, durch lebendige Situationen und zum Teil drollige Charaktere anspricht. Weniger gelungen war die „berühmte Frau“ mit dem an das Schiller'sche Gedicht anklingenden Hauptcharakter, der indes in dem Stücke selbst nicht genug hervortritt, dessen komische Seiten nicht genügend ausgebeutet sind. Ungleich an Wert sind die Lustspiele, die Franz von Schönthan allein verfaßt hat: „Roderich Heller“ (1884), ein Stück, das eine gute Lustspielidee hat, den Kontrast zwischen den Schriften eines Autors und seinem persönlichen Wesen und Auftreten, wenngleich diese Idee plump und possenhaft behandelt ist, „Die goldene Spinne“ u. a.

Der Epigrammatiker Ludwig Fulda hat sich, nachdem er einzelne gern gesehene Einakter verfaßt, mit seinem Lustspiel: „Die wilde Jagd“ (1889), in welchem er die Hast der jetzigen Zeit, das rastlose Streben nach Erwerb und Ruhm mit Gefährdung höherer Lebensgüter mit szenischer Geschicklichkeit und einem Dialog, dem es an schlagenden Pointen nicht fehlt, geißelt, die Bühnen erobert.

Noch schwankartiger sind die Stücke des sozialistischen Agitators J. B. von Schweitzer (geb. am 12. Juli 1833 zu Frankfurt, gest. am 28. Juli 1878 in der Schweiz), der oft sehr gute Motive in etwas leichtfertiger Weise dramatisch

verschleudert, wie in den Lustspielen: „Das Vorrecht des Genies“ und „Die Darwinisten“, bisweilen aber, wie in dem Schwank: „Epidemisch“ (1876), eine glückliche komische Ader verrät. Es handelt sich um die Epidemie der Börsengeschäfte und Papierspekulationen, die sich sogar in das Haus eines Majors eingeschlichen hat, indem sich die Frau Majorin zu solchen Geschäften verleiten läßt. Die Verwickelung besteht darin, daß ein Liebeshandel und ein Börsengeschäft infolge der Verwechselung zweier Papiere ineinandergewirrt werden und dadurch nach zwei Seiten hin ganz ergötzliche Irrtümer entstehen. Über eine glückliche Verve in Erfindung und Ton des Lustspiels gebietet auch Rudolf Kneisel (geb. in Königsberg am 8. Juni 1832, Theaterdirektor), der flüchtig arbeitet („die Tochter Belial's“, „Emmas Roman“, „Chemie fürs Heiraten“) u. a.

Neben dem sich in die Breite ergießenden Prosalustspiel sollte das Lustspiel in Versen noch immer seinen Platz auf der Bühne behaupten. Der Vers giebt dem Witz ein lapidares Gepräge und macht aus dem vergänglichen Einfall das dauernde Epigramm. Mit Erfolg hat Wilhelm Jordan in den Lustspielen: „Die Liebesleugner“ (1855) und „Durchs Ohr“ (2. Aufl. 1870) dies Genre gepflegt. Während das erste Lustspiel an „Donna Diana“ erinnert, auch in den fließenden geistreich pointierten Versen, ist in dem zweiten die Handlung ausnehmend einfach, aber Witz und Poesie beseelen den Dialog und die gedankliche Symmetrie im Aufbau des Ganzen gewährt künstlerische Befriedigung.

Jordan's letzte Lustspiele: „Tausch enttäuscht“ (1882) und „Mein Zwillingsbruder“ (1883) sind ebenfalls in oft schönen Versen gedichtet; aber sie wurden auf der Bühne nicht heimisch. In dem zweiten Stücke ist die

Heldin Bianka halb Diana und halb Turandot; ihr Don Cäsar erscheint zuerst in abschreckender Weise, während er seinen Namen führt, dann unter einem falschen als sein Zwillingsbruder in wahrer Gestalt. Er will die Geliebte prüfen, ob sie mehr auf Rang und Stand oder die Vorzüge der Persönlichkeit sieht, ob sie ihn um seiner selbst willen liebt oder nur aus Rücksicht auf das öffentliche Wohl. Sie besteht die Prüfung aufs beste: wahre Liebe siegt. Das Stück hat indes ein zu romantisches Gepräge, ist zu reich an Verkleidungen und Maskierungen im Stil der Degen- und Mantelstücke, und auch die wechselnden Rhythmen erinnern an den Verskarneval der Musenalmanache der Schlegel und Tieck. Einen nicht minder romantischen Zug haben die Verslustspiele Ludwig Doczi's, eines ungarischen Dichters, „Der Kuß“ und „Letzte Liebe“, die wir hier erwähnen wollen, weil sie im Ton der Jordan'schen Lustspiele gehalten sind und die Runde über die deutschen Bühnen gemacht haben. In Versen sind auch einige Lustspiele von Gisbert Freiherrn von Vincke und der „Landfrieden“ von Bauernfeld geschrieben, ein Stück, das mit mittelalterlicher Treuherzigkeit das moderne Junkertum persifliert. Wir meinen, daß das Verslustspiel gerade bei Stoffen des modernen Lebens, ohne einen an die altspanische Dichtung gemahnenden Hintergrund, sich bewähren müsse, und Jordan's erste Stücke beweisen dies.

Es giebt Lustspielstoffe, denen ein kleiner Kontrast, eine einzige komische Verwickelung, irgend ein heiterer Gedanke zu Grunde liegt, und die sich daher nicht zu mehreren Akten ausdehnen lassen. Diese besonders in Frankreich angebaute Gattung der proverbes oder Bluetten, der einaktigen Lustspiele, die gerade künstlerischer Gliederung und Geschlossenheit ebenso fähig wie bedürftig sind, hat auch in Deutschland eine nicht unbedeutende Zahl von Vertretern

gefunden. Steigentesch, Contessa, Castelli u. a. haben diese kleinen komischen Leuchtkäfer in manchen Theaterabend hineinflattern lassen. Heitere Verwechselungen von kurzer Dauer und die sogenannten Verkleidungsrollen, die einem Darsteller Gelegenheit geben, eine äußerliche Virtuosität im Maskenwechsel zu zeigen, bildeten hauptsächlich den Inhalt dieser Stücke. In neuester Zeit haben sie sich nach französischem Muster verfeinert: man hat irgend ein Kapriccio des Humors, irgend eine psychologische Pointe in diese einaktigen Lustspiele hineingetragen. In diesem Feuilleton der Bühne verdient den Preis ein Autor von großer Feinheit und Zierlichkeit des Denkens und Empfindens, von edler, geschmackvoller Haltung und liebenswürdiger Begabung: Feodor Wehl (Feodor von Wehlen aus Schlesien, geb. in Kunzendorf am 19. Februar 1821). Er ist von allen deutschen Schriftstellern am meisten mit Alphons Karr zu vergleichen, an den er schon durch die Herausgabe seiner „Berliner Wespen" erinnerte. Für solche Begabungen bot lange Zeit hindurch die etwas gründliche deutsche Journalistik noch nicht Raum genug. Das Streifen und Berühren, das flüchtige Schimmern der florbeflügelten Gedanken, die graziöse Vermittelung zwischen Kunst und Wissenschaft und der Gesellschaft, die liebenswürdige Atomistik, welche aus jedem Blütenstoffe geistige Honigzellen baut, hat in der Litteratur ihr gutes Recht, und die Macht des Kleinen bewährt sich hier wie in der Natur. Feodor Wehl hat indes, wie jeder deutsche Autor, auch große und ernste Anläufe genommen. Seine erste Tragödie: „Hermann von Siebeneichen" war markig gehalten, im Shakespeare'schen Stile, nicht ohne historische Größe; sein „blondes Haar", eine Tragödie der kleinen Ursachen und großen Wirkungen, litt an einer novellistischen Sprödigkeit des Stoffes, obwohl sie manche interessante psychologische

Entwickelungen bot und sich durch eine einfache und klare Charakterzeichnung hervorthat; „Hölderlin's Liebe" (1852), ein dramatisches Gedicht, ist reich an lyrischen Schönheiten und in Komposition und Versen durchweht vom milden Hauche Goethe'scher Grazie; doch sind die dramatischen Pointen zu tief unter der geschmackvollen Toilette dieser Verse versteckt. Die „Gedichte", welche sich an dies Drama anschließen, haben eine sanft wehmütige Färbung; sie brechen, über den Rätseln des Menschenlebens brütend, in anmutige Klagen aus. Auch als Biograph hervorragender Frauen trat Feodor Wehl auf in seinem Hauptwerke: „der Unterrock in der Weltgeschichte" (3 Bde., 1847—51), in welchem er die Charakterskizzen sicher und elegant auf dem kulturhistorischen Hintergrund aufträgt. Zartheit in der Schilderung des Bedenklichen und edle und humane Auffassung charakterisieren diese Schrift. So war es nicht die Ohnmacht größeren Aufgaben gegenüber, sondern die vorwiegende Neigung dieses Autors, das Leben im Kleinen aufzufassen und die Grundlagen der Gesellschaft in ihren Atomen mikroskopisch zu untersuchen, was ihn in das Gebiet feiner Novellistik, wie in den bei aller Skizzenhaftigkeit oft bedeutsamen „Herzensgeschichten" (1857), und zum Anbaue dramatischer Bluetten hintrieb. Sein erstes Lustspiel: „Alter schützt vor Thorheit nicht" ist poetisch gehalten und theatralisch wirksam, doch von einem allzu frivolen Anstriche. „Kaprice aus Liebe, Liebe aus Kaprice" behandelt eine psychologische Pointe mit anmutiger Dialektik, „Eine Frau, welche die Zeitungen liest" eine Marotte der Zeit[1]). Über allen diesen leichtgeflügelten, dramatischen Albumblättern schwebt ein künstlerischer Hauch.

Feodors Wehl's Jugend fällt in die Blütezeit des jungen Deutschlands; die Richtung desselben bestimmte sein

[1]) Feodor Wehl, „Dramen" (6 Bde., 1864—69).

litterarisches Schaffen und theatralisches Wirken. Ein allzupikanter Feuilletonstil brachte ihm sogar eine mehrmonatliche Haft auf der Festung Magdeburg ein. Die pietätvollen Erinnerungen an die Fahne des jungen Deutschlands, besonders an Karl Gutzkow, sind das belebende Element in den Tagebuch-Aufzeichnungen „Zeit und Menschen“ (2 Bde., 1889—90), wie er denn auch die Vorkämpfer jener Richtung in seiner Schrift: „Das junge Deutschland“ (1886) mit der feinen Kunst der Porträtmalerei geschildert hat, welche die Schule Varnhagen's nicht verleugnet. „Zeit und Menschen“ haben den gleichen Vorzug; auch wird darin der Varnhagen'sche Kreis, in welchem Wehl sich längere Zeit bewegte, mit der Silhouettenkunst des Meisters abschattiert. Von 1869—84 war Wehl Intendant des Stuttgarter Hoftheaters; was er in dieser Zeit erlebt, gewollt und geleistet hat: darüber giebt er Auskunft in seiner Schrift: „Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheaterleitung“ (1886). Er wurde heftig angegriffen, weil es ihm nicht gelang, die Teilnahme des Publikums an das Institut zu fesseln und eine Blütezeit desselben herbeizuführen. Jedenfalls verdiente sein Streben, die deutsch-nationale Dichtung zu pflegen und französischem Modekram die Pforte zu verschließen, Anerkennung. Seine brave Gesinnung wußten auch seine Gegner zu würdigen. Nach seinem Rücktritt von der Intendanz lebte er als Theaterkritiker in Hamburg, wo er am 22. Januar 1890 starb.

Neben Wehl ist auch auf diesem Gebiete Gustav zu Putlitz zu nennen. Seine „Badekuren“ und „das Herz vergessen“ sind anmutige Bluetten, jenes von studentischer Heiterkeit durchweht, dieses ernster gehalten, gemütvoll, ohne Sentimentalität.

Von frischem Humor sind die einaktigen Lustspiele von Moser: „Aus Liebe zur Kunst“, „Moritz Schnörche“,

„Wie denken Sie über Rußland?“ Hier sind auch Siegmund Schlesinger, der sich mit Glück an den französischen Proverbes herangebildet („Mit der Feder“, „Liselotte“), Alexander Wilhelmi („Einer muß heiraten“), Hugo Müller („Im Wartesalon erster Klasse“) u. a. zu nennen.

Wenn das Salonlustspiel wenig über den Kotzebueschen Kreis hinausgriff, so war dagegen das historische Lustspiel eine Erweiterung des deutschen Lustspielgebietes. Wir haben seine Bedeutung schon bei Gutzkow's Stücken hervorgehoben, der mit Laube, Freytag, Klein, Putlitz, Zahlhas („Ludwig XIV. und sein Hof“), Berger („die Bastille“, „Maria von Medici“ „Jean Bart am Hofe“), einem Autor, der die dramatischen Fäden gewandt zu verschlingen und die Charaktere markig zu zeichnen und glücklich zu kontrastieren versteht, mit Arthur Müller und mit dem Verfasser dieses Werkes der Hauptvertreter dieser neuen Gattung ist.

Es war ein nicht geringes Verdienst dieser Lustspiele, welche die Geschichte vom Standpunkte des Kammerdieners, für den es keine Helden giebt, betrachteten und mit Vorliebe die Ironie der kleinen Ursachen und großen Wirkungen hervorhoben, daß sie auch auf das geschichtliche Trauerspiel und Schauspiel eine rückwirkende Kraft ausübten und ein zu allgemein gehaltenes Pathos auf einfach menschliche Bedingungen des Charakters zurückführten. Eine, wir möchten sagen shakespearisierende Behandlung fand das historische Lustspiel in dem Stück von Hippolyt Schauffert (gest. am 8. Mai 1872 in Speyer): „Schach dem Könige“. Der Verfasser, ein rheinbayrischer Jurist, erhielt für dasselbe den von der Wiener Hoftheaterintendanz im Jahre 1869 ausgesetzten Preis für das beste Lustspiel. Seine späteren Stücke zeigten eine zu holzschnittartige Arbeit.

„Schach dem König" hat als Bühnenstück manche Vorzüge; in litterarischer Hinsicht ist es unreif und unfertig. Schauffert hatte einen naturwüchsigen Humor, dem nur noch größere Schulung fehlte, und einen glücklichen Griff für Situationen, die eine drastisch-komische Wirkung ausüben. Auch hat der Grundgedanke, der nur nicht scharf genug ausgeprägt ist, immerhin eine Tragweite, welche das Lustspiel über das flache Niveau der Alltagsstücke erhebt; es ist der Gedanke, daß selbst die Macht eines Königs machtlos ist gegenüber der öffentlichen Meinung und einer sich bahnbrechenden Sitte, die sich nicht fortdekretieren läßt. Es ist hier zwar bloß der Tabak, der in der Luft liegt und dessen berauschenden Einflüssen selbst der König nicht widerstehen kann; ein gewisses Tabaksgewölk schwebt über dem ganzen Stücke; aber dennoch strahlen die bengalischen Lettern der politischen Moral weitleuchtend auf dem wolkigen Hintergrunde.

Ein gesunder, derber Humor, ohne übertriebene Verfeinerung der Konversation, ist namentlich, wo die Handlung in dem Reiche John Bull's spielt, vollkommen berechtigt, und eine Wirkung auf das Zwerchfell, die sich in solider Weise rechtfertigen läßt, hat ihre großen Vorzüge vor den Spitzenklöppeleien des Esprit, deren Pointen auf der Bühne oft nicht augenfällig genug sind. Gleichwohl mußte der Dichter vor der Nachahmung des Shakespeare'schen Stils gewarnt werden, der in seinen Eigentümlichkeiten doch einem andern Zeitalter angehört und einem Genius, der eben unnachahmlich ist. Der Shakespeare-Humor der modernen Dramatiker hat stets etwas Forciertes; man merkt die Absicht, in die Fußtapfen des großen Briten zu treten, und wird verstimmt. Mit der Shakespearomanie im Zusammenhange steht die mangelhafte Technik des Dramas, denn die Anforderungen unserer Bühne sind von denen der Shakespeare-

Bühne weit verschieden und wollen durchaus erlernt sein. So kommt es, daß die ersten Akte des Schauffert'schen Dramas eine spannende Exposition vermissen lassen und in einem Hinundher von Wortgefechten ermüdend verlaufen, trotzdem daß schon ein Akt für die Bühne amputiert worden war. Erst mit der Verkleidung Harriets und der Verleitung des Königs selbst, gegen sein Edikt und seine Abhandlungen sich mit dem sündigen Kraut einzulassen, beginnt die humoristische und einschlagende Wirkung des Stücks. Doch dies erscheint als ein glücklicher Griff des Naturalismus, der ebenso leicht unglückliche Fehlgriffe machen kann, wenn er nicht eine solide Schule durchgemacht hat.

Einen in Hamburg ausgeschriebenen Lustspielpreis erhielt ein form- und bühnengewandter Hamburger Dichter, Theodor Gaßmann[1]) (gest. 1872) für sein geschichtliches Lustspiel: „Schwabenstreiche" (1871), welches auch in keck zugreifender Holzschnittmanier gehalten ist. Ein Lustspiel von Rudolf Genée, dem tüchtigen Shakespearevorleser, der einige englische Lustspiele mit Geschick unserer Bühne angeeignet hat: „Vor den Kanonen" (1857) behandelt die Begegnung zwischen König Karl XII. und der Gräfin Aurora von Königsmark dramatisch lebendig, ohne daß der Stoff durch die Behandlungsweise über das Niveau der Anekdote erhoben worden wäre. Das altbürgerliche Charaktergemälde: „Bürger und Junker" von dem Münchener Schleich (1855) kann für eine Art von kulturhistorischem Lustspiel gelten. Die volkstümliche, an der Grenze der Posse stehende Komödie ist gleichsam eine dramatisierte Riehl'sche Volksstudie, recht frisch und lebendig und nur zu provinziell gefärbt, um allgemein durchzugreifen. Eine eigentümliche Art des historischen Lustspiels, das „Künstler-

[1]) Heitere Bühnenspiele. 2 Bde., 1865.

lustspiel", wurde besonders von Deinhardstein („Garrick", „Hans Sachs", „Boccaccio", „die rote Schleife") gepflegt, nicht ohne gediegene und solide Charakteristik, nicht ohne festen und sichern dramatischen Stil; aber allzu weitschweifig, in etwas steifer Haltung und ohne poetischen Hauch.

Eine leichte dramatische Gattung von zweifelhaftem Werte, das Vaudeville, fand durch Karl von Holtei's[2]) liebenswürdiges Talent eine anerkennenswerte Pflege. Die Leichtigkeit seiner von keinem schweren Gedanken gedrückten Begabung traf mit Glück den sangbaren Ton in Ernst und Scherz. Wie ergreifend ist „der alte Feldherr" mit seinen kräftigen politischen Chansons, wie lustig „die Wiener in Berlin", diese komische Kontrastierung des Lokalcharakters der beiden deutschen Hauptstädte. Wie einfach herzig ist die „Lenore" mit ihren kräftigen militärischen Szenen, ihren weichen, das Gemüt ansprechenden Liederblüten! Dagegen ist der Wert von Holtei's ernsteren Dramen so ungleich, wie es sein von keinen tieferen Gedanken getragenes dichterisches Naturell erwarten läßt! Neben Holtei sind auf diesem Gebiete Angely („das Fest der Handwerker") und Louis Schneider („Fröhlich", „der Kurmärker und die Picarde"), ein gewandter Bearbeiter französischer und älterer Stücke zu nennen, die aber mehr durch eine unbefangene Lustigkeit wirken.

Die Posse, welche früher nicht viel mehr war, als eine Abart des Lustspieles, ein Lustspiel mit starken Dosen der Komik und grell aufgetragenen Farben, wie z. B. „Pachter Feldkümmel", „Rochus Pumpernickel", nahm eigentümliche, bisher ungekannte Formen an, ohne indes eine einzige zu künstlerischem Abschlusse zu bringen.

---

[2]) Karl von Holtei, „Theater" (1845). 2. Aufl. 6 Bde. (1867).

Die neue Posse bezeichnet vielmehr den Bildungsprozeß, welcher den Rahmen des Lustspieles sprengt, um auch auf der Bühne dem Humor weitere Perspektiven zu eröffnen; sie ist das werdende Lustspiel der Zukunft, welches über den Kreis der Familie hinausgreift und Staat und Gesellschaft, das öffentliche, ja das ganze geistige Leben wirksam beleuchtet. Instinktmäßig ging sie auf Eroberung dieses reichen Gehaltes aus und gewann, während sie so aus ergiebigeren Quellen schöpfte, als das Lustspiel, auch ein anderes, größeres Publikum. Der Boden des Lustspiels war der Salon; seine Helden sind die Helden der Gesellschaft, seine Sprache der Konversationston. Nur die Bedienten und Kammermädchen brachten ein volkstümliches Element in diese glatte Einförmigkeit des Salonlebens; in ihnen wurde dem von Gottsched begrabenen Hanswurste eine schüchterne Auferstehung zu teil. Die Galerie aber, das eigentliche Volk, sah diese Lustspiele mehr mit Neugierde als innerer Befriedigung an, mit demselben Blicke, mit dem es von der Straße in einen erleuchteten Ballsaal der höheren Stände oder auf eine Hoftafel sieht, obgleich nicht geleugnet werden darf, daß manche Elemente der feinen geselligen Bildung so dem Volke zugänglich wurden. Doch im ganzen lagen ihm die Interessen der Lustspielzirkel fern. Dagegen trat die Posse als das echte Volkslustspiel auf. Sie durchbrach die Thüren und Tapetenwände der Konversationsstücke und eröffnete eine Weltperspektive der Phantasie, die sich behaglich in den entlegensten Erdgegenden erging. Auf der anderen Seite entfaltete sie mit berechtigter Komik den ganzen lokalen Farbenreichtum; denn die Komik darf und muß bis ins kleinste individualisieren. So erweiterte sich der Kreis der komischen Stoffe gleichzeitig in die Nähe und Ferne. Der freiere Flug der Phantasie zog auch das Jenseits, ein nicht mit den offiziellen Gestalten des Glaubens, sondern mit den

freien Kindern der Einbildungskraft bevölkertes Jenseits, in den Bereich der Bühne und schmückte mit alten und neuen Göttern, Feen und Elfen, mit allegorischen Figuren jeder Art, kurz mit einem kompendiarischen Auszuge der Mythologien die dichterischen Gebilde aus. Die aus dem Lustspiele gänzlich verbannte Lyrik durfte hier wieder duftige Blüten treiben. Die Helden der Posse waren meistens Männer aus dem Volke. Die charakteristischen Eigenheiten der verschiedenen Handwerke boten manche dramatische Handhabe dar; der derbe Realismus durfte sich in seiner ganzen Breite darlegen. Es kam Sang und Klang, Bewegung und Reichtum mannigfaltiger Verhältnisse zutage, von dem Orbis pictus des Weltumseglers bis zu Hampelmanns bescheidenen Reiseabenteuern, von Abdel Kader's unverständlich plaudernden Heroismus bis zu den glücklichen Söhnen des Lumpacivagabundus, denen das große Los zugefallen. Die Kontraste zwischen Armut und Reichtum, Arbeit und Müßiggang, innerem und äußerem Glücke waren ganz aus dem Volksleben heraus erfaßt und wirkten auf dasselbe zurück, mit unleugbar größerer sittlicher Berechtigung und Tiefe, als wir sie bei den meisten zu Lustspielintrigen verwendeten Motiven finden. Das Lustspiel beruht auf der Intrige, die Posse auf dem Zufalle. Doch ist dieser nur scheinbar, indem er aus der Fügung höherer Mächte hervorgeht, die in der Regel nur das innere Verhängnis der Charaktere erfüllen. „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne" heißt es auch hier. Viele dieser Possen sind nichts als Bekehrungsgeschichten innerer Mission mit Rezepten, welche die Götter angeordnet haben, die oft helfen, oft am Schlusse wieder ausgebrochen werden. Die Posse, die sich so im Gegensatze zum Lustspiele herausbildet, kann es natürlich bei dem noch jungen Datum ihrer Ära zu keiner Rundung und Vollendung der Form bringen. Verworren in ihrer Anlage und

zwar durch den reichen Gehalt, den sie auszubeuten sucht, steckt sie noch alle Schubläden der Phantasie durcheinander. Sie behängt sich bald mit allen nur denkbaren Draperien, bald nimmt sie die Musik zu Hilfe, borgt von der komischen Oper den Effekt des Gesanges oder gar den wüsten Lärm des Quodlibets; mit einem Worte: sie fühlt sich noch unsicher und sucht ihr Auftreten so glänzend als möglich zu machen. In blindem Umhertappen sucht sie nach Formen als ein Kind der Übergangsepoche.

Man kann drei Richtungen der modernen deutschen Posse unterscheiden. Die erste Art, die Aristophanische, bestrebt sich nach dem Muster des großen griechischen Komödiendichters, das ganze soziale und politische Leben in einer phantastisch beweglichen, aber doch künstlerisch gehaltenen Form humoristisch und satirisch zu beleuchten. Ähnlich wie zur Zeit des Aristophanes der alte Glaube und die Sitte der Athenienser sich aufzulösen begannen und der Boden des alten Bewußtseins locker genug schien, um neben dem neuen Samen auch das wuchernde Unkraut der Laune zu reifen, das üppige Zeichen der Auflösung eines gediegenen Gehaltes, so erschien in ähnlicher Weise die neueste Zeit als eine Auflösungsepoche, in welcher die festen Autoritäten des bisherigen Bewußtseins fallen, ohne daß ein neuer, allgemein gültiger Gehalt in gediegener Weise die Gemüter beherrscht. Hatte sich doch schon Heinrich Heine, der Repräsentant des auflösenden, geistigen Scheidewassers, selbst als lyrischen Aristophanes proklamiert! Die dramatischen Nachahmer des großen Griechen gehören indes schon einer Zeit an, in welcher die Sehnsucht nach neuen und festen Gestalten mächtiger war, als die Freude an der ironischen Zerstörung, und so trägt diese Posse ihre burlesken Figuren und Einfälle auf einem idealistischen Goldgrunde auf, hinter welchem die Sonne der Zukunft schimmert! Unglücklicherweise nahmen

diese Possendichter, unfähig, eine neue Form zu schaffen, die antike Form des Aristophanes ohne weiteres zur Grundlage ihrer Produktionen und machten dieselben dadurch sowohl ungenießbar für das Volk, als auch zu jeder theatralischen Wirkung ungeeignet. Die aristophanische Posse wurde eine Gelehrtenkomödie, mit vielem Geiste, mit künstlerischer Schönheit, welche im Reichtume der Rhythmen, besonders der schwunghaften Anapäste und Choriamben, schwelgte, mit einer scharfen, schlagenden Satire; aber doch eine exklusive Kunstgattung, dem viel gerühmten Muster Platen's nachgebildet. Während indes Platen im „romantischen Ödipus" und in „der verhängnisvollen Gabel" seine aristophanische Satire auf litterarische Richtungen beschränkte, dehnten Robert Prutz und Adolf Glaßbrenner sie auf das ganze politische Leben aus. „Die politische Wochenstube" (1845) von Robert Prutz ist ein Meisterstück glänzender Satire, vorzüglich gegen die christlich-germanischen Restauratoren des mittelalterlichen Staates gerichtet. Die metrische Form ist durchweg gefeilt und fließend. Indessen wird durch die Allegorie, die stets doktrinär und nüchtern erscheint, die volkstümliche Wirkung beeinträchtigt, so sehr auch die ideale Gestalt der Germania mit patriotischer Begeisterung die Gemüter der Hörer zu erfüllen vermag. Weniger künstlerisch, aber volkstümlicher ist Adolf Glaßbrenner in seiner Posse: „Kaspar, der Mensch" (1850), welche die aristophanische Rhythmik mit neuen und kühnen Sprachwendungen von origineller Komik bereichert hat. Die Parodien des Faust, die Karikaturen des Despotismus, die in dieser Posse vorgeführt werden, sind neben vielen anderen burlesken Schlaglichtern von drastischer Wirksamkeit. Während „die Wochenstube" von Prutz als eine vormärzliche Komödie trotz aller satirischen Geißelhiebe, reich ist an lyrischen Prophezeiungen einer besseren Zukunft, steht Glaßbrenner's nachmärzlicher

„Kaspar, der Mensch“ auf der Brandstätte vieler schönen Hoffnungen, ohne alle duftigen allegorischen Perspektiven, mit einer etwas blasierten Bitterkeit der Enttäuschung. Zu dieser Richtung der Posse gehören noch „das Zentrum der Spekulation“ von Karl Rosenkranz, eine dialogisierte Satire auf neuere philosophische Bestrebungen und auf die Stellung der Philosophen im Polizeistaate, „die Mondsüchtigen“ von Hoffmann und einige andere Versuche, die es wegen ihrer exklusiven Form zu keiner durchgreifenden Wirkung bringen konnten.

Während die aristophanische Posse von namhaften Dichtern und Gelehrten gepflegt wurde, bereicherten Schauspieler die Bühne mit der zweiten Gattung der Posse, welche wir die moralisch-sentimentale nennen möchten und welche die Masse des Volkes zu elektrisieren verstand. Sie vermischt in Shakespeare’scher Weise Scherz und Ernst, zieht Himmel und Erde in ihre Kreise und setzt immer eine Moral in Szene, deren praktische Brauchbarkeit und handgreifliche Anwendung auf Lebensverhältnisse nahe liegt. Das Glück, die Fortuna, ist die eigentliche Göttin dieser Possen, und ihre durchgängige, mannigfach modifizierte Moral, daß das wahre Glück, die innere Zufriedenheit, nicht von äußeren Glücksverhältnissen abhängig ist. Dem französischen Fortune-Machen wird das nicht erst zu machende, sondern dauernd gegenwärtige Glück in den Tiefen des Gemütes entgegenstellt. Nach dieser Seite hin sind die Possen echt deutsch und, trotz der häufigen Betonung der Arbeit und ihrer hohen Stellung gegenüber dem vornehmen Müßiggange, nicht sozialistisch zu nennen. Wenn bei den Franzosen der Nachdruck auf dem Rechte der Arbeit und auf den Forderungen liegt, welche auf eine Verbesserung der äußeren Lage hinzielen, so liegt er bei den Deutschen auf dem Glücke der Arbeit und auf der inneren Befriedigung,

welche sie gewährt; dort herrscht die praktische, juristische, nationalökonomische Wendung, hier die gemütliche, sittliche, religiöse. Charakteristisch für die Form dieser und der nächstfolgenden Possengattung ist das sangbare, bald humoristische, bald sentimentale Couplet, der Wechsel von Versen und Prosa, duftigste Poesie nach Art des „Sommernachtstraums" und derber, hausbackener Realismus, Ambrosia und Nektar der Schicksalsgötter und der modern allegorischen Bewohner des Theaterolymps und der echte Kotzebue'sche Pumpernickel, die nahrhafte Speise der Erdgeborenen. Der Schöpfer dieser Gattung ist Ferdinand Raimund[1]) (1791—1836), Wiener Schauspieler und Schauspieldirektor, der in Hypochondrie verfiel und durch Selbstmord endigte, („Der Verschwender", „der Bauer als Millionär", „der Alpenkönig und der Menschenfeind" u. a.), ein poetisch-melancholisches Gemüt, dem die Zauberlandschaft dieser bunten Dichtung wie in Träumen entstieg, bevölkert mit heiteren Gestalten, aber auch mit den grillenhaften Dämonen kranker Phantasie. Alle seine Possen haben einen dunklen Hintergrund, den die flackernden Lampen der Phantasie mit wehmütigem Scheine erhellen. Es durchweht sie ein poetischer Hauch; ihre Farben sind warm, ihre Grundlage ist stets sittlich. Dies gilt bei weitem weniger von den Possen Johann Nestroy's (geb. in Wising am 16. Dez. 1802, gest. zu Graz am 21. Mai 1862) („Lumpacivagabundus", „der Unbedeutende", „die verhängnisvolle Wette", „Einen Jux will er sich machen", „Freiheit in Krähwinkel" u. a.), welcher schon den Übergang zur burlesken Posse bildet, frivol und dreist bis zur Zweideutigkeit in Charakteren, Situationen und Dialog, und welcher seine Götter, die ihm

[1]) F. Raimund, „sämtliche Werke". Herausgegeben von J. N. Vogl. (9 Bde., 1855); es erschien später eine neue Ausgabe der Gesamtwerke.

eigentümlich angehören, ohne alle idealen Attribute sehr anthropomorphisch gestaltet. Doch ist er, ohne Raimund's humoristische Tiefe, witziger als dieser, ein Ostade und Teniers in kecker Auffassung der Volkscharaktere, und versteht es geschickt mit den Hilfsmitteln der Bühne zu wirken. Sentimentaler ist Elmar („Unter der Erde", „Unterthänig und Unabhängig" u. a.); bei ihm wird das Komische schon zur Episode: doch trifft er mit Glück den Ton einer sauberen Gemütlichkeit. Bei Friedrich Kaiser (geb. am 3. April 1814 zu Biberach, gest. am 6. Nov. 1874 in Wien) („Stadt und Land", „Junker und Knecht", Mönch und Soldat" u. s. w.) tritt die Göttermaschinerie mehr in den Hintergrund und räumt sogar direkt politischen Tendenzen den Platz ein. Ein gesunder Humor und die Gabe geschickter Empfindung geben seinen meisten Stücken inneres Leben, obwohl die Poesie des Praters und Augartens, welche von allen diesen Dichtern vertreten wird, keine bedeutenden geistigen Hebel anzusetzen vermag. Dies ist freilich auch einem norddeutschen Possendichter mißlungen, welcher die Zeitgedanken, die er aus der Tragödie mit Ängstlichkeit verbannt, in seinen Possen ablagert, dem Chevalier Wollheim („der fliegende Holländer", „Rosen im Norden", „Michels Wanderungen" u. s. f.). Trotz manches glücklichen Einfalles und mancher schwunghaften Deklamation seiner Wolkenbewohner hat er mit seinem romantischen Beleuchtungsapparate im ganzen nur geringere Wirkungen erzielt, als Raimund und Nestroy mit ihren naiven Schöpfungen.

Auch Theodor Gaßmann hat mit seinen „Blumengeistern" und anderen phantastischen Ausstattungsstücken, wegen der etwas verschwommenen Lyrik, die in ihnen herrscht, wegen des Mangels an dramatisch faßlicher Handlung, keinen durchschlagenden Erfog erzielt. Gleichwohl eignet sich die

Raimund'sche Form, die Mischung des Phantastischen und Komischen, szenischer Prachtentfaltung und heiterster Burleske, auch für einen aristophanischen Inhalt. Von der französischen Posse haben die Bühnen phantastisch-dekorative Ausstattungsstücke übernommen, deren Inhalt kaum über die Albernheit hinausgeht, welche alle Nähte des märchenhaften Gewandes platzen läßt. „Die Eselshaut“, „die Hirschkuh“ haben im Theater an der Wien und am Berliner Viktoriatheater eine lange Reihe von Aufführungen erlebt; noch größeren Erfolg hat die verhältnismäßig beste dieser Zauberpossen: „Aschenbrödel“, eine Prachtaufführung des Pariser Châtelet-Theaters, an der Viktoriabühne davongetragen. Ein anderes „Aschenbrödel“ hat C. A. Görner verfaßt, ein beliebtes Ausstattungsstück deutscher Bühnen. Die Vermischung des märchenhaft Kindlichen mit dem dekorativ Glänzenden und dem Ballet und den balletartigen Schaustellungen weiblicher Schönheiten ist für das Stück ebenso charakteristisch, wie für Görner's „Schneewittchen“, „Dornröschen“ u. s. w.

Sollte sich nicht so glänzender Bühnenform ein poetisch-satirischer Inhalt von geistiger Bedeutung einfügen lassen? Sollte die Wiedergeburt aristophanischer Posse nicht an diese phantastisch freien Vorbilder anknüpfen und die großartigen Leistungen der theatralischen Hilfskünste benutzen können? So wenig wir für das Kunstwerk der Zukunft und für den Urbrei schwärmen, in welchem alle Künste zusammengerührt sind und der aus der Schlegel'schen „Mythologie“ in die Wagner'sche Doktrin übergegangen ist: so wenig können wir einsehen, daß die Glanzleistungen der Malerei, der Beleuchtung, des Maschinenwesens als verächtlich beiseite geschoben werden müssen, wenn es sich um bedeutenderen geistigen Inhalt handelt, und daß nur für Albernheiten ein solcher, hier allerdings durch seinen Prunk erdrückenden

Rahmen geeignet sein soll. Wo es lyrische Stimmungen gilt, da kann die Lyrik der Szene, die in dekorativem Schmuck und Beleuchtungswirkungen ruht, trefflich mitwirken, und für die kühnen Sprünge der Phantasie und des Humors liegt in der ausgebildeten Technik des Maschinenwesens eine stets bereite und willkommene Hilfe, welche den höchsten Zwecken der Szene, der Anschaulichkeit, dient.

Die dritte Gattung der Posse, die eigentlich burleske Posse, hat sich fast ganz von der allegorischen Göttermaschinerie emanzipiert und stellt ihre Menschen auf die eigenen Füße, auf denen sie freilich nicht lange stehen bleiben, sondern in komischen Purzelbäumen weiter voltigieren. Sie ist oft politisch in ihren Couplets und liebt die sorgsamste lokale Farbengebung oder eine Wanderung zur Völkerschau mit komischen Siebenmeilenstiefeln. Was das Lokale betrifft, das Philistertum in seiner Heimat, so haben wir den deutschen Spießbürger in allen denkbaren Schattierungen: den Berliner Bürger in den Stücken von Kalisch u. a., den Wiener als Staberl in den Staberliaden von Karl, den Frankfurter in den Hampelmanniaden von Malß u. s. w. Der Dialekt, der Hintergrund der einzelnen Städte, alle ihre städtischen Beziehungen spielen in ihnen eine Hauptrolle. Staberl und nächst ihm die Helden der Bäuerle'schen Stücke, die sich durch einen kräftig einschlagenden Witz auszeichnen, ebenso Hampelmann und der Frankfurter Bürgerkapitän haben die Runde über sehr viele deutsche Bühnen gemacht. Das Berlinertum mit seiner dreisten Skepsis und seinem nivellierenden Witze, der früher in den dramatischen Cyklen triumphierte, deren Held der Eckensteher Nante Strumpf war, wird durch die Possen des Breslauers David Kalisch (geb. am 23. Februar 1820, gest. am 21. August 1872 in Berlin) („Hunderttausend Thaler", „Berlin bei Nacht" u. a.) vertreten, in denen eine unmittelbare politische Tendenz

in kecken, oft glänzenden Couplets vorherrscht und die Komposition, die sich an französische Muster anlehnt, wie z. B. die erstgenannte Posse an die „Jagd nach Millionen“, geschickt, die Charakteristik scharf und der Witz schlagend ist. Der Fehler der Berliner Posse liegt in der Mischung des für Lustspiel oder Schwank geeigneten Stoffes mit der politischen Satire, die nur im Couplet zur Geltung kommt und in der Regel nicht für den Charakter paßt. Auf die bürgerliche Komödie und ihre derbkomischen Verwickelungen derartige, das öffentliche Leben geißelnde Couplets aufzupfropfen, ist eine Versündigung gegen die Einheit des künstlerischen Organismus. Die politische Satire muß seine ganze Architektonik durchdringen, seine innerste Seele bilden, dann erscheint auch das Couplet als ein freier Trieb seines eigensten Wachstums, nicht als ein Auswuchs, ein Gallapfel, den der Wespenstich einer von draußen flüchtig heranschwebenden Satire erzeugt. Manche Couplets der Berliner Possen, namentlich die von David Kalisch, sind kleine Kunstwerke der Satire. Dadurch wurde der große Erfolg der „Mottenburger“ und früherer Possen am Wallner-Theater erklärt. In anderen Possen, wie z. B. in „Pechschulze“ von Salingré, findet sich eine ganz heitere Situationskomik. Auch der bühnengewandte Emil Pohl, Görlitz und andere Autoren haben im einzelnen manches Verdienstliche geleistet. Unleugbar bleibt indes dabei die Versandung des guten Geschmacks, die Herrschaft des Trivialen und Zweideutigen, der Albernheit und der Zote, welche in zahlreichen Mißgeburten dieses Genres, das selbst eine Mißform ist, triumphiert. Gegen diese Auswüchse der Posse und gegen die sklavische Abhängigkeit von französischen Mustern, ihrer Zweideutigkeit und Sittenlosigkeit, wandte sich, zum Teil mit allzu direkter Polemik, das Lebensbild von Hugo Müller: „Heydemann und Sohn“, welches am

Wallner-Theater einen glänzenden Erfolg davontrug. Die komischen Szenen des Stückes sind von mehr unbefangener und aus den Charakteren selbst strömender Heiterkeit als in den anderen Possen; dagegen verrückt die Mischung des Komischen und Tragisch-Ernsten, die hier nicht wie bei Raimund durch freien Humor in eine höhere Sphäre gehoben wird, den Standpunkt der Posse.

Gustav Räder (geb. am 22. April 1810 in Breslau, gest. am 16. Juli 1868 in Teplitz, fast dreißig Jahre der erste Komiker des Dresdener Hoftheaters) ist der kosmopolitische Possendichter, der das Spießbürgertum auf Reisen schickt und es bald an der tropischen Sonne, bald an Nordpole zu erweiterter Weltanschauung erzieht. Der Gegensatz zwischen Spießbürgerlichkeit und Weltbürgerlichkeit ist der komische Angelpunkt seiner Possen („Der Weltumsegler wider Willen", „der Artesische Brunnen", „Ella" u. s. f.), die einen durchaus burlesken Charakter haben und sich wie Parodien der Freiligrath'schen Muse ausnehmen, indem hier die Siebenmeilenstiefeln der Phantasie mit den derbsten Nägeln des volkstümlichen Witzes beschlagen sind. Dramatisierungen der merkwürdigen Erzählungen von Jules Verne, wie: „die Reise um die Erde" u. a. haben das Repertoire dieser exotischen Ausstattungsstücke später noch bereichert.

So sehen wir die Posse nach neuen Formen ringen; doch hat das letzte Jahrzehnt nicht die Erwartungen erfüllt, welche einem Fortschritt der Posse galten. Einesteils triumphierte das Ausstattungsstück, dessen Dekorationen und Balletgruppen gegenüber das dichterische Wort zu bedeutungslosem, erläuterndem Text zusammenschrumpfte, anderenteils geriet die burleske Posse immer mehr ins Geleis der Alltäglichkeit, und der Champagnerschaum der früher überschäumenden politischen Couplets ist allmählich fade geworden.

Was aber die ernstere dramatische Dichtung betrifft, so zweifeln wir, trotz aller unläugbaren Rückfälle, trotz der Herrschaft der Ausländerei und des mit Vorliebe, auf die Bühne gestellten Photographiekastens, trotz der Mißgunst, welche der höheren Tragödie begegnet, nicht am Aufschwung des deutschen Dramas in wahrhaft modernem Geiste; denn wir haben gesehen, wie groß die Zahl schöner Talente ist, die teils schon jetzt Bedeutendes geschaffen haben, teils als zukunftsvolle Progonen, von betretenen Abwegen zurückkommend, gewiß dem modernen Genius auf der Bühne eine bleibende Stätte bereiten werden. Wir haben Kräfte begrüßt, welche der idealen Kunsthöhe nahe sind, und Talente, welche mit glänzenden Auspizien auftreten. Zwar fehlt der deutschen Tragödie noch der moderne Schiller, eine Persönlichkeit von so glänzender nationaler Bedeutung; aber eine Schar zukunftsvoller Progonen hat in warmer Hingabe an den Genius der Zeit, in der maßvollen Sicherheit dramatischer Form und großer Sorgfalt der Charakteristik sich jenen Heroen würdig angeschlossen, wenn die Einzelnen auch an intensiver Kraft des Genius unter ihnen stehen.

Sechstes Hauptstück.

Der moderne Roman.

Erster Abschnitt.

Einleitung. Der historische Roman.

Einleitung. Ältere Erzähler: Franz Karl van der Velde. — August von Tromlitz. — Karl Spindler. — Joseph von Rehfues. — **Der vaterländische Roman:** Willibald Alexis. — Ernst Wichert. — Konrad Ferdinand Meyer. — **Der archäologische Roman:** Viktor von Scheffel. — Georg Ebers. — Felix Dahn. — Ernst Eckstein. — Robert Hamerling. **Der Memoirenroman:** Luise Mühlbach. — John Retcliffe. — Gregor Samarow. — **Der moderne historische Roman:** Heinrich König. — Eduard Duller. — Theodor Mügge. — Max Ring. — Emil Brachvogel. — Georg Hesekiel. — Heinrich Laube. — Karl Frenzel. — Julius Rodenberg. — Die Frauen und der geschichtliche Roman.

Die jungdeutsche Schule, welche für die Alleinberechtigung der Prosa eine rasch zerbrochene Lanze einlegte, mußte natürlich auch dem Roman eine höhere Stellung einräumen, als ihm die frühere Kritik zugestehen wollte. Wohl hatten schon Schiller und Goethe in ihrem Briefwechsel über „Wilhelm Meister" die Schöpfung des Romans nach künstlerischen Intentionen gewürdigt und mancherlei ästhetische Gesichtspunkte dabei zur Geltung gebracht; wohl hatten Jean Paul für die Fülle seines Humors und seiner Poesie, Tieck und

die Romantiker für ihre phantastischen Einfälle die Form des Romans gewählt, ein so verschiedenes Ansehen auch diese Form bei einer so verschiedenen Behandlung gewinnen mußte. So blieb zuletzt als charakteristisches Wesen des Romans nur der Faden der Erzählung übrig, eine Reihe von Begebenheiten, lockerer oder fester verknüpft, während die Darstellungsweise nach allen Polen der Windrose auseinanderging. Um so schwerer wurde es dem Roman künstlerische Geltung zu gewinnen, als auf diesem Gebiete die Produktion der Masse für die Masse einen allzu beträchtlichen Raum einnahm. Schlechte Gedichte, schlechte Dramen fanden kaum ein Publikum; aber Romane ohne Kunstwert, ohne geistige Bedeutung wurden mit Gier verschlungen und verschafften selbst ihren Verfassern einen Namen. Eine ins Kraut schießende Unterhaltungslitteratur drohte auch die Romane der hervorragenden Geister in ihre wuchernde Fülle mit herabzuziehen und die künstlerische Bedeutung des Romans überhaupt zu untergraben, so daß nur ein kulturhistorisches Interesse für ihn übrig blieb. In der That darf auch die Litteraturgeschichte der Gegenwart sich nur mit den Gattungen und Arten und einzelnen hervorragenden Repräsentanten beschäftigen; denn die individuelle Bedeutung der Autoren erlischt immer mehr, je tiefer man zur Produktion der Masse herabsteigt, und in den allertiefsten Luftschichten des Romans weht, ähnlich wie in der neapolitanischen Hundsgrotte, eine giftige Luft. Die Ritter- und Räuberromane hatten schon im vorigen Jahrhundert die Teilnahme des großen Publikums in einer für Dichter von Geist und Geschmack bedenklichen Weise in Anspruch genommen; denn die Rivalität roher Phantasieschöpfungen drohte den Bestrebungen, eine klassisch-künstlerische Kultur zu verbreiten, immer neue Gefahr. War die Popularität eines Vulpius, des Verfassers von „Rinaldo Rinaldini", doch keineswegs

geringer, als die seines Schwagers Wolfgang Goethe, dessen „Torquato Tasso“ anfangs gar kein Publikum finden konnte! Zwischen den Romanen eines Fouqué und Spieß war die ästhetische Grenzlinie so fein, daß sie kaum einem kritischen Mikroskop bemerkbar wurde. Die nackten Studien eines Wieland, Heinse und Friedrich Schlegel, über denen noch der Schleier einer ästhetischen und ethischen Tendenz flatterte, fanden zahlreiche Nachahmer, welche diesen Schleier verschmähten und nach dem Muster des großen Venusritters Casanova in tendenzlosen Nuditäten schwelgten. Die Beleuchtung des modernen Lebens, die Goethe in seinen Romanen versucht, ging damals fast spurlos vorüber; denn man begnügte sich mit einzelnen Sektoren des sozialen Lebens, ohne seinen Mittelpunkt oder auch nur seine Peripherie ganz zu erfassen. Erst die neueste Zeit hat das Streben Goethe's nach dieser Seite hin weitergeführt und dabei den großen Umwälzungen der Gesellschaft und der Gedankenkreise, die sie bestimmen, Rechnung getragen. Die Romantiker hatten nur ein exklusives Publikum, und in der Epoche der Restauration nach den Befreiungskriegen wurde die Menge des unterhaltungsbedürftigen Publikums von Autoren beherrscht, die wohl harmlosen Ansprüchen genügen konnten, aber doch den Stempel der geistigen Ermattung trugen, welche die Folge großer und begeisterter, aber in ihren Resultaten enttäuschender Anstrengungen war. Die erschöpfte Produktionskraft verlor den Atem zu größeren Werken; der Roman schrumpfte zur Erzählung zusammen; es gab Kotzebues und Ifflands in Prosa, welche wohl ihrer Zeit den Spiegel vorhielten; aber es war ihre Zeit „in Schlafrock und Pantoffeln“; es waren die kleinen Verwickelungen des Philisterlebens, bürgerliche Genrebilder ohne den Humor eines Paul de Kock, aber nicht ohne sinnliche Kleinmalerei, nicht ohne die Crebillon'sche Epik plauderhafter Sofas und Badewannen. Man war

fromm, moralisch, sentimental; man schwärmte für Matthisson und erbaute sich an „Stunden der Andacht" in Versen und Prosa; doch dafür mußte man sich auch wieder schadlos halten, und nachdem man seine Lebenswege mit der Fackel erbaulicher Betrachtungen beleuchtet hatte, so daß zwischen Grab und Wiege keine dunkle Stelle mehr war, konnte man sich um so harmloser an den kleinen, oft zweideutigen Verwickelungen erfreuen, durch welche das Leben anderer getrübt wurde. Wie heiter und unbefangen schilderte alle diese Verhältnisse der Gesellschaft, dies Leben zwischen Frühstück und Abendbrot, zu Hause und im Bade und in allen Stockwerken ein so produktiver Autor, wie Gustav Schilling[1]) aus Dresden (1776—1839)! Ein ganzes Repertoire von Konversations-Rollen aus allen Graden der Verwandtschaft war in seinen Erzählungen zu finden; jede Kombination von Vetterschaft und Schwägerschaft, alle Beziehungen des respectus parentelae waren in ihnen erschöpft. Noch humoristischer und launiger war der Dresdener Friedrich Laun (Friedrich Schulze, 1770—1850), der bis in die neuere Zeit hinein nicht nur Skizzen unseres sozialen oder vielmehr bürgerlichen Lebens mit großer Unermüdlichkeit entwarf, sondern auch in freiem, phantastischem Fluge lustige Humoresken flattern ließ. Der Matador unter diesen Schriftstellern war indes Clauren[2]) (Karl Heun aus der Lausitz, 1771—1839); denn in ihm trat der Charakter der ganzen Epoche am klarsten hervor. Man war frivol, aber nicht liederlich; man machte aus dem Natürlichen bald ein heiteres, bald ein sentimentales Spiel; und wenn man über „Mimili" oder „das Mädchen aus der Fliedermühle" bis zu Thränen

[1]) „Sämtliche Schriften" (50 Bde.; zweite Ausgabe, 44 Bde. 1810—1827; dritte Ausgabe, 80 Bde., 1828—39).

[2]) „Mimili" (4. Aufl., 1821); „Erzählungen" (6 Bde., 1819—20).

gerührt war, vergaß man doch nicht, sich ihr Bild mit jenen liebenswürdigen Eigentümlichkeiten auszumalen, mit denen der Verfasser die weibliche Schönheit zu charakterisieren verstand. Diese Heldinnen, dies Tornisterlieschen, dies Kroatenkind — sie waren so rührend, so sinnverwirrend naiv, daß man eine unwiderstehliche Neigung empfand, sie in die Wangen zu kneifen! Zu dieser Höhe sinnlichen Behagens wußte der Berliner Geheime Hofrat seine Leser zu begeistern, bis seine Autorität durch Wilhelm Hauff's satirische Parodie gestürzt wurde.

Eine bedeutendere Stellung, als die eben Erwähnten, nimmt Heinrich Zschokke[1]) aus Magdeburg (1771—1848) unter den deutschen Erzählern ein. In seiner „Selbstschau“ (2 Bde., 3. Aufl. 1843) berichtet er mit jener Gediegenheit der Auffassung und des Stils, welche seine rationalistische Kernnatur charakterisieren, über die mannigfachen Abenteuer seines bewegten Lebens. Zu seinen Jugendsünden gehört nicht bloß seine Flucht von dem Magdeburger Gymnasium und seine Dramaturgenstellung bei einer umherziehenden Schauspielerbande, sondern auch sein bekanntes Räuberdrama: „Abällino, der große Bandit“ (1795). Später ließ er sich als Pädagog in der Schweiz nieder, wo ihm wegen tüchtiger Leistungen auf diesem Gebiete alsbald das Vertrauen seiner Mitbürger entgegenkam und ihm mehrfach Gelegenheit bot, in das politische und administrative Leben der Schweiz energisch und heilbringend einzugreifen. Er war nicht bloß Mitglied der Schuldirektion und des evangelischen Kirchenrates, sondern auch Forstinspektor und hat auf diesen Gebieten auch litterarisch seine Befähigung an den Tag gelegt. Zschokke ist eigentlich weder Dichter

[1]) Ausgewählte Novellen und Dichtungen“ (10 Bde., 8. Aufl. 1847); „ausgewählte historische Schriften“ (16 Bde., 1830); „sämtliche Schriften“ (40 Bde., 1825).

noch Schöngeist, er ist eine vorzugsweise praktische Natur mit jenem gesunden Verstande, der sich rasch überall orientiert und überall Tüchtiges leistet. Die Richtung auf das Volkstümliche war ihm hiermit von selbst gegeben; denn der gesunde Verstand wird stets den Einfluß auf die Menge aufsuchen und gewinnen, weil er dort auf verwandte Elemente stößt. Zschokke hat als Volksschriftsteller Ersprießliches geleistet und kann in seinen „Bildern aus der Schweiz" (5 Bde., 1824—26) und in anderen Volksschriften, wie z. B. „das Goldmacherdorf" (1833), „Meister Jordan" (1845), als Vorläufer von Jeremias Gotthelf angesehen werden, vor dem er indes durch eine würdigere Haltung den Vorzug verdient. Auch auf historischem Gebiet kann der gesunde Verstand im Vereine mit einer kräftigen und männlichen Gesinnung Wertvolles leisten, wie Zschokke's „Geschichte des bayrischen Volkes und seiner Fürsten" (4 Bde., 1813—18) beweist. Dagegen liegt es in der Natur der Sache, daß dieser Tüchtigkeit praktischer Prüfung und Erwägung in Religion und Poesie enge Schranken gesteckt sind und ihr einseitiges Hervortreten hier am störendsten wird. So ist Zschokke's Hauptwerk, das anonym erschien, und über dessen Verfasser lange Zeit die verschiedensten Mutmaßungen aufgestellt wurden, die weitverbreiteten „Stunden der Andacht" (28. Aufl., 8 Bde., 1847), nichts, als eine religiöse Hausmannskost, welche den Bedürfnissen der großen Menge angemessen schien, aber in ihrer seichten Erbaulichkeit, in diesen weitschweifigen Betrachtungen einer Frömmigkeit, die mit der Elle des Verstandes ausmaß, wie weit sie sich erstrecken dürfe, lähmend für jeden höheren Schwung des Geistes und Herzens. Zschokke's Erzählungen haben ebenso wenig eine hervorstechende geistige Physiognomie; aber sie sind in ihrer Form kräftig, klar, gesund, fließend und versetzen uns in warme Spannung,

was, zusammen mit ihrer sittlichen Tüchtigkeit und ihren volkstümlichen Tendenzen, ihnen immerhin einen hervorragenden Rang unter den Schriften der Unterhaltungslitteratur einräumt.

Eine Regeneration des deutschen Romans wurde nun nicht durch Anknüpfung an Goethe und Jean Paul, sondern durch Einflüsse des Auslandes hervorgerufen, und erst, nachdem diese Einflüsse in Fleisch und Blut verwandelt worden waren und ebenbürtige Schöpfungen gezeitigt hatten, kehrte man zu unseren klassischen Romanschriftstellern zurück und suchte die Bahn, die sie betreten, auch für die fortgeschrittene Zeit gangbar zu machen. Zunächst war es der große Schotte Walter Scott, der auch für Deutschland den historischen Roman schuf, dessen Fortbildung wir demnächst betrachten werden; dann aber begeisterten die französischen Sozial- und Tendenzromane das junge Deutschland zu Darstellungen unseres gesellschaftlichen Lebens, welche sich nicht mit einer harmlosen Auffassung desselben begnügten, sondern seinen Bedingungen, den staatlichen und gesellschaftlichen Institutionen, tiefer auf den Grund gingen. Ihre anfangs unsichere und skizzenhafte Form verwandelte sich immer mehr in episch getragene Schöpfungen, bis Gutzkow's „Ritter vom Geiste" und „der Zauberer von Rom" ein großartiges Kulturgemälde entrollten, das den Boden der Tendenz verlassen hat und durch die Bedeutung der sozialen Gesichtspunkte die Bestrebungen Goethe's erweiterte und vertiefte. Diese Werke waren der Gipfel des modernen Zeitromans, der auch außer ihm viele erfreuliche Blüten trieb.

Die Bedeutung des Romans seinem Inhalte nach als ein Kulturgemälde ist unbezweifelt; zweifelhafter aber, inwieweit seine Form eine Kunstform ist und eine Beurteilung nach bestimmten ästhetischen Maßstäben zuläßt. Schon Schiller nannte den Romanschriftsteller den „Halbbruder des

Dichters," und in der That muß man von der einen Seite der Kunst, der idealen Form, absehen, wenn man ihn mit dem Dichter in eine Linie stellen will. Der Kampf der jungdeutschen Autoren für die künstlerische Geltung der Prosa konnte diese Frage nicht erledigen; denn die Prosa mochte als Übergangsstufe von einer abgeschwächten dichterischen Form zu einer markigen ihr gutes Recht haben, konnte sich aber nicht auf die Dauer als Trägerin der Dichtung behaupten. Der Roman wird daher wohl die Kulturhöhe einer bestimmten Zeit und Nation, niemals aber ihre Kunsthöhe repräsentieren können. Dazu bedarf es in heutiger Zeit, wie zu allen Zeiten, einer strengen und konzentrierten Form, die sich in Lyrik und Drama ausprägt und auch eine selbständige epische Dichtung neben den Roman hinstellt. Wenn im Roman daher das stoffliche Interesse überwiegt, so verfällt er doch nicht einer vollkommenen Willkür der Behandlungsweise, sondern hat auch seine eingeschränkte oder erweiterte Kunstform. Er ist eine poetische Misch- und Grenzgattung, bei welcher die ideellen Bestimmungen ins Schwanken geraten, welcher aber die Grundregeln der epischen Poesie mit den nötigen Modifikationen und Lizenzen doch als ästhetischer Kodex zu Grunde liegen. Je mehr der vielgliedrige Organismus des Romans durch die Einheit des Gedankens beherrscht wird, je mehr alle Venen und Arterien aus einem pulsierenden Herzen hervorgehen und zu ihm zurückkehren: um so mehr nähert sich der Roman dem ästhetischen Ideal, welches Geist und Form, Idee und Bild in lebendiger Einheit vermählt. Außer dieser epischen Einheit, die freilich nicht so streng geschlossen ist, wie die dramatische, sind Klarheit und Plastik der Darstellungsweise, Reinheit und Gleichmäßigkeit des Stiles, eine Charakteristik, welcher der größte Reichtum individueller Züge verstattet ist, die Sicherheit der Motivierung, die hier ins Breite gehen, die

Treue des Kolorits, das im uneingeschränkten Reichtume der Farben schwelgen und die ganze objektive Welt uns vorzaubern darf, mag der Roman nun in der Gegenwart oder Vergangenheit spielen, wesentliche Bestimmungen des ästhetischen Forums, vor das der Roman gehört, und das der Kritik einen Maßstab zu seiner Würdigung an die Hand giebt.

Wenn der neuere deutsche Roman in seinem Entwickelungsgange durch den Roman des Auslandes bestimmt wurde, so wurde er ebenso sehr durch denselben an rasch durchgreifenden Erfolgen verhindert; denn die Übersetzungen der englischen, französischen und amerikanischen Autoren machten die einheimische Konkurrenz auf dem deutschen Büchermarkte schwierig. Jenen Schriftstellern ging ein europäischer Ruf voraus, welchen sich die deutschen Autoren erst erkämpfen mußten. Dennoch steht der deutsche Roman, wenn auch nicht in dem, was er erreichte, doch in dem, was er erstrebte, über den ausländischen Romanen und spiegelt das geistige Dichten und Trachten unseres Volkes in seiner ganzen Vielseitigkeit ab. Alle Richtungen, alle Tendenzen, alle Farben, jeder Wiederschein deutscher Bildung bis in ihre verlorensten Extreme, der Staat, die Kirche, die Gesellschaft, die Familie wurden in seine Kreise gezogen. Leider fehlte den bedeutenden Stoffen, diesem ganzen in die Höhe und Tiefe dringenden Streben oft die künstlerische Vermittelung, und ebenso oft überwucherte sie die litterarische Industrie, ohne Ernst des Strebens, ohne Talent in der Ausführung, die Produktion der Unberufenen, die mehr an die Nerven, als an den Geist, mehr an die Langeweile, als an ästhetische Stimmungen appellierten. Wer nichts Anderes schreiben kann, weil ihm die Musen ausgeblieben, der schreibt einen Roman, und wer nichts Anderes lesen will aus geistiger Bequemlichkeit und Müßiggängerei, der liest

einen Roman. Eine Menge von Romanen ist von jedem Gedanken verlassen und aus allen Gesichtspunkten der Sittlichkeit und des Geschmacks zu verwerfen, indem sie nur die Nerven krankhaft reizen und den Geist durch diese Überreizung abstumpfen. Doch neben diesen schwächlichen Lesewerken, welche schon dadurch schädlich wirken, daß sie dem Besseren den Platz verengen, hat der deutsche Roman gerade in neuester Zeit bedeutende Schöpfungen aufzuweisen, die keinen Vergleich scheuen dürfen.

Der historische Roman hat in unserer Nationallitteratur keine Antezedentien; nur die Ritterromane, in welchen hin und wieder eine gewappnete, geschichtliche Gestalt der grauen Vorzeit auftritt, können für seine Vorläufer gelten. Der berühmte Schotte Walter Scott hat diese Romangattung für ganz Europa geschaffen; doch der nationale Geist, der ihn beseelte und seinen Romanen eine tiefere Bedeutung gab, wurde in den Werken seiner Nachfolger vermißt. Der historische Roman entrollt ein Kulturgemälde der Vergangenheit; er führt uns eine Fülle von Begebenheiten vor, welche der Chronik entschwundener Jahrhunderte treulich nacherzählt sind; er beschäftigt die Phantasie in angenehmer Weise, indem er sie ganz aus den Kreisen des gegenwärtigen Lebens herausreißt und die Existenz untergegangener Geschlechter bis in ihre kleinsten Züge vor uns aufbaut. Der Romandichter räumt irgend ein vergangenes Jahrhundert wie ein verschüttetes Pompeji und Herkulanum aus; er zeigt uns alle Wandgemälde und Henkelgefäße, alle Stellungen und Gruppen der Begrabenen, die heitere oder trübe Arbeit ihres Lebens: mit einem Worte, er beseelt die antiquarische Forschung. Wen hat nicht oft ein eigentümlich anheimelndes Gefühl angewandelt, wenn er durch die Gassen einer altertümlichen Reichsstadt dahinzog, wenn der Mond die Erker und Giebel und die plätschernden

Brunnen des Marktplatzes beleuchtete? Wie bereitwillig ist da die angeregte Phantasie, diese schweigsame Bühne der Vorwelt mit lebensvollen Gestalten zu bevölkern, das Leben und Treiben anders gearteter, anders denkender Menschen heraufzubeschwören, mit ihren vergänglichen Interessen, die nicht einmal ihre steinernen Bauten zu überleben vermochten! Doch dies anregende Spiel der Phantasie bedarf eines geistigen Regulators, um ein allgemein gültiges Interesse zu gewinnen. Unmöglich ist jede Traumfahrt schon an und für sich berechtigt, in aller Breite künstlerisch ausgeführt zu werden. Gerade der historische Roman kann leicht zur wertlosesten Unterhaltungslektüre werden, wenn es ihm nur auf die Buntheit und Fremdheit vergangener Erscheinungen ankommt, wenn er nur beliebige Tapeten für seine kahlen Wände sucht, wenn er aus alten Überlieferungen die Farben borgt, die sonst der Phantasie des Autors fehlen würden, wenn eine triviale Fabel im Stil der Ritter- und Räuberromane durch den historischen Hintergrund gehoben werden soll, durch die bekannten oder bedeutenden Persönlichkeiten, an welche sie ihre flatternden Fäden heftet. Darum können wir den Kunstwert des historischen Romans nur mit Einschränkungen gelten lassen, indem die wahre Aufgabe gerade des Romans offenbar ist, ein Kulturgemälde der Gegenwart zu entwerfen. Anders verhält es sich schon mit dem historischen Drama, in welchem vorwiegend große Züge von allgemein menschlicher Bedeutung zur Geltung kommen und der schnelle Fortgang der Handlung zur Detailmalerlei keine Zeit übrig läßt. Doch die epische Ausführung muß allzuviel toten Stoff verwerten, wenn sie in die Vergangenheit zurückgreift, und wiegt dieser tote Stoff vor, so wird der historische Roman ganz zum *antiquarischen*. Wir räumen daher nur unter drei Bedingungen dem historischen Romane eine künstlerische Berechtigung und tiefere Bedeutung ein,

wenn er nämlich entweder auf nationalem Boden wurzelt, oder im geistigen Inhalte seiner Verwickelungen ein Spiegelbild der Gegenwart giebt, oder das allgemein Menschliche, das durch alle Zeiten hindurchgeht, das Bleibende im Vergänglichen, mit dichterischer Weihe in den Vordergrund stellt.

Trotz aller kosmopolitischen Gelüste der Neuzeit hat der nationale Boden und die nationale Geschichte gerade für die epische Dichtung entschiedene Vorrechte und Vorzüge; denn die Vergangenheit einer Nation enthält alle Bildungsfermente, aus denen die Kulturepoche der Gegenwart hervorgegangen ist, mögen diese Einwirkungen nun näher oder entfernter sein, und fesselt und erhebt überdies das Gemüt, das durch alles Heimatliche unmittelbar berührt wird. Eine Fülle von Einzelheiten, welche uns in anderen Romanen ermüden oder kalt lassen würden, gewinnt durch diesen magnetischen Rapport einen eigentümlichen Zauber, und dies instinktive Empfinden heiligt selbst die Äußerlichkeiten der Tradition, wie dem gereifteren Manne die Stätte seiner Jugendfreuden mit ihren kleinlichsten Eigenheiten heilig ist, an denen ein anderer gleichgültig vorübergeht. Durch diese Magie des Lokals hat Walter Scott in Schottland und England den national-historischen Roman zur Blüte gezeitigt, und die objektive Treue und Wärme seiner Darstellung, in welcher das patriotische Gefühl intensiv waltete, ohne sich je aufdringlich oder kokett zu geberden, war so groß, daß selbst die anderen Nationen ihm mit Andacht in die Romantik des schottischen Hochlandes folgten. Abgesehen von dieser Bedeutung des nationalen Romans für die Nation, muß aber das geschichtliche Bild, das der Autor uns vorführt, in geistigen Reflexen spielen, in deren Schimmer auch die Gegenwart sich bewegt. Darum sind die letzten Jahrhunderte, ja gerade die neueste Zeit die geeignetste Fundgrube für

den historischen Roman, dessen Bedeutung wächst, wenn er nicht bloß die Garderobe des Weltgeistes ausklopft, sondern uns auch seinen Entwickelungsgang in leuchtenden Bildern vor die Seele führt. Wo die Geschichte nicht bloß die Dekoration, sondern auch den Geist hergiebt; wo uns Kämpfe und Entwickelungen vorgeführt werden, in welche noch das Streben der Gegenwart verstrickt ist: da erhält der historische Roman ein warm pulsierendes modernes Leben, dem nicht bloß die kühle Freude an einer objektiven Darstellung, sondern die lebhafte Sympathie unseres eigenen Denkens und Empfindens entgegenkommt, welche für bloß stoffartig zu halten ein Grundfehler der veralteten Ästhetik ist. Wählt nun aber der Romandichter auch einen in Zeit und Ort entlegenen Stoff, so kann er ihm nur mit Aufopferung der epischen Äußerlichkeit, die hier als wert- und interesselos zurücktreten muß, einen poetischen Wert sichern. Er muß den Herzschlag des ewig Menschlichen mit dichterischem Takte herausfühlen oder den Gang der geschichtlichen Nemesis, die über allen Zeiten waltet, in ergreifender Klarheit darstellen. Gerade dazu gehört ein dichterischer Genius! Jedem anderen zerbröckeln solche Stoffe unter den Händen und häufen sich dann als buntes Gerölle in den Niederungen der Leihbibliothekenlitteratur zu leblosen Massen an.

Im verwandten Sinne, wie der große Schotte, versuchte zuerst ein schlesischer Romanschriftsteller, der lange Zeit am Fuße des weitschauenden Zobtenberges lebte, seine Phantasie in den Mußestunden, die sein richterliches Amt ihm gönnte, auf historische Wanderungen auszusenden und die Blumen, die sie nach Hause brachte, zu künstlerischem Kranze zu ordnen. Und in der That gelang es dem wackern Franz Karl van der Velde[1]) (geb. zu Breslau am 27. September 1779, gest. am 6. April 1824 in Breslau),

von einem begeisterten Lesepublikum neben Walter Scott genannt zu werden. Doch bestand vor allem zwischen beiden der wesentliche Unterschied, daß van der Velde nicht, wie Walter Scott, die Urkunden und Chroniken seiner Heimat, des sagen- und poesiereichen Schlesierlandes, durchforschte und ausbeutete, daß er nicht eine Provinz, die ebenso reich ist an landschaftlichen Schönheiten, wie an geschichtlichen Erinnerungen, zum lokalen Hintergrunde seiner Gestaltungen wählte, sondern seine Phantasie in deutsch-kosmopolitischer Weise in entlegene Länder schickte. Es war für die Phantasie eines preußischen Beamten, der hinter den Akten hypochondrisch zu werden drohte, eine gesunde Motion, wenn sie den Ferdinand Cortez und seine tapferen Spanier in das ferne Mexiko begleitete, zu seinen schönen Seen und Feuerbergen und vom Sonnenbrande gefärbten Schönheiten, in ein Land, wo die heilige Jungfrau mit dem grimmen, menschenfressenden Vitzliputzli in einem opferreichen Kampfe lag, oder wenn sie Karl dem XII. in das frostige Norwegen, in die eisglatten Tranchéeen von Friedrichshall folgte oder die böhmischen Amazonen, die Brentano so bacchantisch wüst geschildert, und mit denen die Bewohnerinnen der kleinen Bergstadt Zobten gewiß nur geringe Ähnlichkeit hatten, heraufbeschwor! Auch van der Velde hatte ein Lieblingsland, Schweden, das er mehrfach, in „Arwed Gyllenstierna“ und in „Christine und ihr Hof“, zum Schauplatze der von ihm geschilderten Begebenheiten wählte. So fehlte diesen Romanen die nationale Bedeutung, und es bedurfte nicht geringer Vorzüge, um dies vergessen zu machen! In der That war van der Velde kein geschichtlicher Sittenmaler, wie Walter Scott, der die alten Burgen mit dem Auge des Architekten, die alten Rüstungen und Schwerter

---

[1]) „Sämtliche Schriften“ (25 Bde., 1824—1827).

mit denen des Waffenschmieds ansah und jeden Schild mit der Kunst und Genauigkeit beschrieb, mit welcher Homer den Schild des Achilleus geschildert hat. Das Kostüm war ihm Nebensache, und dies gerade war ein Glück für ihn, da bei ihm kein provinzielles und nationales Interesse eine so ins Breite gehende Ausführung entschuldigt hätte. Van der Velde war ein resoluter Erzähler von dramatischer Lebendigkeit; er duldete keine langatmigen Hemmungen der Handlung; er charakterisierte mit kurzen Strichen, doch seine Farben waren treu und lebhaft, und wenn auch der geistige Inhalt, den seine Gestalten zu Tage förderten, nirgends die mittleren Regionen des Denkens und Empfindens überschritt, so war er doch stets den Stimmungen und Situationen angemessen. Seine sanguinische Darstellungsweise, ohne das epische Phlegma Walter Scott's, versetzte die Phantasie in eine angenehme Thätigkeit, ohne sie zu ermüden, und seine besten Romane: „Die Lichtensteiner“, „Die Eroberung von Mexiko“, „Arwed Gyllenstierna“ u. a. übten lange Zeit eine bedeutende Anziehungskraft auf das deutsche Lesepublikum aus.

Produktiver, als van der Velde, war August von Tromlitz (Karl August Friedrich von Witzleben geb. am 27. März 1773 auf Schloß Podalitz in Thüringen, Offizier in preußischen, bayrischen, russischen Diensten, gest. am 5. Juni 1839 in Dresden), ein Autor, der in drei umfangreichen Sammlungen eine Fülle geschichtlicher Bilder entrollte, von denen nur wenige nach Inhalt und Umfang auf die Bezeichnuug eines Romans Anspruch machen dürfen. Es sind meistens ansprechende Bilderchen, aus dem großen Bilderbogen der Weltgeschichte ausgeschnitten. Tromlitz hat eine besondere Vorliebe für militärische Schauspiele, für Schlachtgemälde und kriegerische Szenen; er liebt das Heroische und schildert am liebsten Heroïnen und Amazonen.

Glücklicherweise ist das Zeitalter der Reformation und des dreißigjährigen Krieges, aus welchem er vorzüglich seine Stoffe entlehnte, volkstümlich, und „die Pappenheimer" sowohl, wie der „Herzog von Friedland", „Franz von Sickingen", „Albrecht von Brandenburg" sind Charaktere, welche auch bei oberflächlicher Behandlung ein bedeutendes Gewicht in die Wagschale unsres Interesses werfen. Im übrigen bilden die Erzählungen von Tromlitz eine bunte Musterkarte von Begebenheiten, deren stoffartiges Interesse indessen meistens nicht gering zu achten ist, indem der Autor mit einem glücklichen Griffe fesselnde Momente und Porträts der Geschichte entlehnte. So glücklich Tromlitz besonders in seinen Schlachtgemälden ist, in denen er eigene Lebenserfahrungen und taktische Kenntnisse zu verwerten strebt, so steht doch seine Behandlungsweise im ganzen eine Stufe tiefer, als die von van der Velde, indem sein Stil weniger Wärme, Schwung und Farbenreichtum hat, und psychologische Entwickelungen bei ihm noch mehr von lärmender Äußerlichkeit verdrängt werden.[1])

An diese beiden Autoren reihen sich zwanglos anmutige und fruchtbare Erzähler. Georg Döring aus Kassel (1789—1833), meiningischer Legationsrat, einflußreich als Publizist und Journalist, war lange Zeit einer der beliebtesten Novellisten, der Unvermeidliche in allen Taschenbüchern, in der „Cornelia", der „Urania", dem „Frauentaschenbuch", den „Sommeralmanachen" und „Sommertaschenbüchern". Für ihn wurde alles zur Novelle, selbst der Roman und das Drama. So gab er „dramatische Novellen" (1833) heraus. Am bekanntesten wurde seine Erzählung: „Sonnenberg" (1828) durch die Bearbeitung der Frau Birch. Er verstand sich darauf, Spannung hervor-

[1]) „Sämtliche Schriften" in drei Sammlungen, zusammen 108 Bde. (Dresd. 1829—43).

zurufen und lebendig zu schildern.[1]). Auch große Dramen, wie „Posa" (1821), eine „Zenobia" (1823) u. a. hat er verfaßt. Sentimentaler, zerflossener, doch ebenfalls unterhaltend sind die Erzählungen von Wilhelm Blumenhagen, einem Arzte in Hannover (1781—1839). Auch er liebt den historischen Hintergrund, oft auch Vordergrund, und verfaßte ebenfalls Dramen und Gedichte.[2]) Außerdem pflegten die historische Novellistik Eduard Gehe, Daniel Leßmann u. a.; später Karl von Wachsmann und Bernd von Gusek. Das Hauptverdienst des ersteren besteht in einer meist glücklichen Wahl und gesunden Behandlungsweise der Stoffe; er war ein sehr produktiver Autor.[3]) Gustav von Berneck, der unter dem Pseudonym Bernd von Gusek dichtete (1802—1871), preußischer Major und ausgezeichneter militärischer Schriftsteller, hat zwar auch größere Romane verfaßt, doch verleugnen dieselben nicht einen novellistischen Zug in rasch zugreifender Schilderung und gemahnen oft wie geschickt verknüpfte Novellenzyklen. Seine historischen Novellen[4]) sind handlungsreich und in edlem Stil gehalten, nur bisweilen flüchtig in der Motivierung; seine Romane oft zu reich an Begebenheiten ohne scharfabsondernde Gruppierung. Einzelne derselben beseelt ein warmer, patriotischer Geist, wie z. B. „Der erste Raub an Deutschland" (4 Bde., 1862), „Deutschlands Ehre 1813" (3 Bde., 1863), „Der

[1]) Vergl. „Freikugeln" (1824), „Novellen" (1831), „Erzählungen" (1831) u. a.

[2]) Vergl. „Sämtliche Schriften" 25 Bde. (1836—40), 2. Aufl. 16 Bde. (1843—44).

[3]) Seine „Erzählungen und Novellen" (6 Bde.), hierauf „Erzählungen und Novellen" in vier neuen Folgen und zahlreichen Bänden (1830—49).

[4]) „Novellen und Erzählungen" (3 Bde. 1837); „Wildfeuer" (2 Bde. 1856).

Sohn der Mark" (1848). Einer der lebensvollsten ist „König Murat's Ende" (3 Bde., 1866). Abenteuerlich bewegte Geschichten, in knapper Fassung und frischem Kolorit schreibt Friedrich Adami: „Aus den Tagen zweier Könige", Erzählungen (2 Bde., 1866) und „Große und kleine Welt" (4 Bde., 1870).

Otfried Mylius (Karl Müller, geb. am 2. Februar 1819 in Stuttgart, gest. 1891) verrät in allen seinen Werken genaue geschichtliche Quellenstudien, ohne aufdringlich mit denselben zu prahlen. Dies gilt namentlich von der württembergischen Spezialgeschichte und dem Zeitalter des Herzogs Karl Eugen, das er in kernhaften, resoluten Rokokobildern von lebendigem Farbenauftrag und oft ergreifender Tragik in den Romanen: „Gräveneck" (1862) und „die Irre von Eschenau" (2 Bde., 1869) behandelt. Seine „Neuen Pariser Mysterien" (1864) und „Neuen Londoner Mysterien" (1867) gehören durchaus nicht der Sensationslitteratur der Mysterienromane an; es sind Kulturgemälde, welche nur der Buchhandel mit einem prunkenden Aushängeschild versehen hat. „Das Testament von St. Helena" (1869) griff in die Zeit des second empire ein und stellt die Fata der Napoleonischen Ideen oft pikant, oft romantisch dar. „Am Hofe der nordischen Semiramis" (2 Bde., 1873) schildert mit brennenden Farben das Leben am Hofe der Katharina II. und giebt der Haupthandlung des Romans einen erschütternden, grauenhaften Abschluß. Die Erzählungen von Otfried Mylius und die kleineren historischen Geschichtsromane, wie „die Türken vor Wien" haben frisches Blut und lebendigen Fluß.[1])

---

[1]) Wir erwähnen noch von Müller's andern Romanen: „Amor im Walde" (1885) und „Grafen- und Dornenkrone" (1888).

Die „historischen Novellen“ Adolf Stern's (1869), den wir bereits als Lyriker und Litteraturhistoriker würdigten, sind mit fein künstlerischer Haltung entworfen. Ein Kabinetsstück ist das „Fräulein von Augsburg“, ein Geschichte aus dem 17. Jahrhundert (1867), in welchem ein Philippine Welser die Heldin ist, und der Glanz des Augsburgischen Patriziats lebendig geschildert wird. „Die letzten Humanisten“ (1880) zeugt für die feine Bildung des Verfassers und seine Gabe, geistige Richtungen zu zeichnen, welche dem Gros der Romanschriftsteller versagt ist; die „Venetianischen Novellen“ (1886) spielen alle in der Lagunenstadt, die mit intimer Kenntnis geschildert wird. Die erste: „Dürer in Venedig“ hat eine Lustspielpointe; tieftragisch in die düsterste Beleuchtung gerückt ist die zweite: die „Schuldgenossen“: die Pest mit ihren Todesschrecken und die heimliche Justiz, die ihre Opfer ins Meer versenkt, geben die Farben her für das tiefdunkle Kolorit. Eine süße Melancholie schwebt um die dritte Erzählung: „Der neue Merlin“.

Patriotischen Geist atmen die Romane von Ludwig Koehler[1]) (geb. 1829), wenn ihnen auch die künstlerische Gestaltung fehlt.

Wir könnten hier noch den Dramatiker Friedrich von Uechtritz[2]) erwähnen, der ebenfalls das Zeitalter der Reformation und später sogar die Zeit des großen jüdischen Krieges im ersten Jahrhundert nach Christus in umfassender Breite mit einem oft grandiosen Faltenwurf und einer plastischen Energie, die bis zur Härte und Herbheit geht, darstellt; ferner den frischen, wort- nnd farbenreichen Robert

[1]) „Jürgen Wullenweber (3 Bde., 1856), „Johannes Huß“ 3 Bde., 1846); „Tomas Münzer“ (3 Bde., 1845).

[2]) Albrecht Holm, eine „Geschichte aus der Reformationszeit“ (7 Bde., 1852—1853).

Heller[1]) (1812—71), der zum Teil patriotische, zum Teil exotische Stoffe mit Leichtigkeit und Behagen und mühelos spielender Phantasie, aber ohne tiefere Auffassung behandelt; Karl Herloßsohn[2]) aus Prag (1804—49), der mit Vorliebe in den dreißigjährigen Krieg zurückgreift, aber ohne tieferen geschichtlichen Geist Gegebenes und Erfundenes an lockeren Fäden zusammenreiht; den seiner Zeit viel genannten Berliner Kritiker Ludwig Rellstab[3]) (1799—1860), einen phantasievollen und lebendigen Unterhaltungsschriftsteller, der in seinem Hauptwerke: „1812" (4 Bde., 1834) als deutscher Ségur auftritt und durch die Treue, mit der er seine farbenreichen Schlachtgemälde und landschaftlichen Panoramen entwirft, wie durch den richtigen Instinkt, Stoffe der neuesten Geschichte zu wählen, ein großes Publikum fand; Ferdinand Stolle[4]) aus Dresden (1806—1872), welcher den Heros der französischen Revolution in zahlreichen, ansprechenden Skizzen illustriert, Wenzel Messenhauser[5]), durch sein tragisches

---

1) Florian Geyer (3 Bde., 1848); die „Kaiserlichen in Sachsen" (2 Bde., 1845); der „Prinz von Oranien" (3 Bde., 1843); das „Erdbeben zu Caracas" (1846); der „Reichspostreiter zu Ludwigsburg" (1857) u. a.

2) „Die Mörder Wallenstein's" (3 Bde., 1847); „die Tochter des Piccolomini" (3 Bde., 1846); „der Ungar" (3 Bde., 1832). Auch humoristische ansprechende Genrebilder hat Herloßsohn geschrieben, wie z. B. „Weihnachtsbilder" (1846). Eine Gesamtausgabe seiner Romane erschien in Prag (12 Bde. 1862—64), seine „Gesammelten Schriften", ebenfalls in 12 Bdn., (1865—66).

3) „Gesammelte Schriften" (12 Bde., 1843—1844; Neue Folge 8 Bde., 1846—1848); neue Ausgabe (24 Bde., 1860—61); „Drei Jahre von Dreißigen" (5 Bde., 1858).

4) „1813" (3 Bde., 1838); „der neue Cäsar" (3 Bd., 1841); „Napoleon in Ägypten" (3 Bde., 1843—1844); „Elba und Waterloo" (2. Aufl., 3 Bde., 1845).

5) „Der Ratsherr" (4 Bde., 1849), „Wildnis und Parket" (3 Bde., 1847); „Ernste Geschichten" (2 Bde., 1849).

Schicksal bekannt, den Wiener Wilibald Alexis, Eduard Breier[1]), der nur derber und unkünstlerischer ist, als sein Vorbild; Adolf Mützelburg aus Frankfurt a. O. (geb. am 3. Januar 1831), der in einzelnen Romanen, wie in der ersten Hälfte von „Rheinsberg", den Ton des epischen Behagens glücklich trifft, sonst aber, wie in seinem „Robert Clive" (5 Bde., 1868) oft ins Breite und Leere verfällt und sich zuletzt einer fabrikmäßigen Romanschriftstellerei ergab. Wir erwähnen noch von seinen Werken: „Der Prophet" (1854), „der Herr der Welt" (1856), „Mazeppa" (1860), „Eisen und Blut" (1864). F. T. Wangenheim[2]), oft glücklich in der Stoffwahl, lebendig in der Behandlung, aber flüchtig, trivial; Ernst Georg von Brunnow[3]), historisch treu, doch nicht glücklich in der Verknüpfung des Romantischen und Historischen; Ernst Fritze[4]), gewandt in Anlage und Ausführung, patriotisch warm in seinen Romanen aus dem siebenjährigen Krieg und aus der Franzosenzeit — wir könnten diese alle einer eingehenden Würdigung unterwerfen; aber da bei ihnen das stoffartige Interesse vorwiegt, da sie sich alle in denselben Geleisen bewegen, da sie alle in Reih und Glied stehen und man ein Regiment

---

[1]) „Das Buch von den Wienern" (3 Bde., 1846); die „Revolution der Wiener im fünfzehnten Jahrhundert" (3 Bde., 1851).

[2]) Der „Financier Law" (2 Tle., 1834). Dr. Francia" (3 Tle., 1836); „Jakob von Molay" (3 Tle., 1838); „Johann Ziska" (3 Tle., 1838); „die letzten Stuarts" (3 Tle., 1833); „Paul Flemming" (3 Bde., 1842) u. a.

[3]) „Ulrich von Hutten" (3 Bde., 1842); „Oberst von Carpezan" (1844), der „Troubadour" (2 Bde., 1839).

[4]) „Gertrud" (4 Bde., 1862); „Cerilas" (3 Bde., 1857); „Vorwärts" (2 Bde., 1858.

nur nach der Uniform, nicht nach den Gesichtern charakterisieren kann, so überlassen wir alle diese Autoren bereitwillig einem unterhaltungsbedürftigen Publikum, das sich an manchem Gange dieser Tafel, an manchem Gerichte der mundgerecht gemachten Weltgeschichte erquicken wird.

Im Jahre 1832 erschien der Roman: „Scipio Cicala“ (4 Bde.), der, von seinem anonymen Verfasser dem Herr Walter Scott gewidmet, in Deutschland ein nicht geringes Aufsehen erregte. In der Widmung wurde von Walter Scott gerühmt, daß er den Roman auf eine Höhe gehoben, wo er einem Volke zum Nationalepos wird; daß er gezeigt habe, wie geeignet der Roman sei, großartige Gesinnungen zu verbreiten, Nationalgefühle und Ideen zu beleben, zu erhalten und zu befestigen, ja, die Schuld der Menschheit gegen ihre verkannten Verdienste abzutragen. Der Autor bekannte sich hiermit als einen Schüler des großen Schotten, dem er vor allem in würdiger Gesinnung und anschaulicher Darstellung nachzueifern strebte. In der That bewegt sich „Scipio Cicala“ auf einem bestimmten historischen Hintergrunde um politische und religiöse Fragen, die mit maßvoller Haltung behandelt werden. Der nationale Patriotismus im Aufstande gegen die Fremdherrschaft, das zweifelhafte Recht der Verschwörungen, Glauben und Unglauben, Skepsis und Apostasie, das sind die geistigen Elemente, die auf dem vulkanischen Boden Neapels, dessen Naturpanorama nicht bloß mit warmem und glänzendem Kolorit, sondern auch mit sorgfältiger Ausmalung jedes einzelnen Phänomens vor uns hintritt, zur Zeit der spanischen Herrschaft, unter den Vizekönigen Karls V., im Getümmel der anarchischen Bewegungen, die vom Fischer Masaniello, vom Fürsten von Salerno und von den Abkömmlingen Johannes von Procidas geleitet werden, um die Herrschaft

kämpfen. Tumultuarische Volksszenen, treffliche Klosterbilder, bald gräßlich und geheimnisvoll, bald humoristisch, bald elegisch, meistens aber mit offener Polemik gegen das Klosterleben, Seeschlachten zwischen Maltesern und Türken bilden eine Reihe bunter Arabesken, welche die einfache Handlung umspielen. Die Tendenz des Romans ist eine streng konservative. Der Verfasser will zeigen, daß kein Heil, kein wahres Lebensglück möglich ist, auch für die tüchtigsten und vielversprechendsten Charaktere, wenn sie von der Grundlage weichen, auf welche die Vorsehung ihr Leben gestellt hatte, von dem Glauben, von dem Volke, von der gesellschaftlichen Ordnung, unter denen sie geboren und erzogen waren. Ohne die Richtigkeit des Grundgedankens, die Tragik des Renegatentums, weiter anzufechten, ohne zu untersuchen, ob die Entwickelungen des Autors den Charakter innerer Notwendigkeit an sich tragen oder sich bei einem mehr zufälligen Zusammenhange beruhigen, wollen wir nur auf die großen Vorzüge des Romans hinweisen, der zwar hin und wieder an jener allzu großen Breite des Nebensächlichen krankt, welche auch Walter Scott nicht vermeidet, dagegen in einzelnen Darstellungen eine Höhe epischer Plastik erreicht, für welche sich in unsrer Litteratur nicht allzu viele Beispiele finden lassen. Wenn seine Helden ein Boot durch den Sturm steuern oder einen steilen Felsen erklettern, so nehmen wir daran einen so warmen Anteil, wie an den größten Hof- und Staatsaktionen, denn die Schilderung ist so treu, so spannend, alles Einzelne so beseelend, daß wir unwillkürlich ein eigenes Erlebnis mit durchzumachen glauben. Die Erfindung ist reich an glücklichen Motiven und spannenden Hebeln der Handlung, die allerdings nicht frei von Reminiszenzen an Walter Scott sind, die Charakteristik sorgfältig ausgearbeitet, aber in Bezug auf die Frauengestalten, die Heldinnen Porzia und Narcissa, nicht viel von jenen

allgemeinen Typen abweichend, welche in Sand's Lälia und Pulcheria ihren normalsten Ausdruck gefunden haben. Als Verfasser des Romans wurde später Philipp Joseph von Rehfues (1779—1843) aus Tübingen, preußischer Geheimer Oberregierungsrat, bekannt, welcher büreaukratischen Verhältnissen und engherzigen Rücksichten zuliebe seine Anonymität so lange als möglich durchzuführen suchte. Das unleugbare Talent dieses Schriftstellers schien sich indessen mit diesem größeren Werke erschöpft zu haben oder aus andern Gründen zu verstummen; sein zweiter Roman „die Belagerung des Kastells von Gozzo oder der letzte Assassine" (2 Bde., 1834), erreichte nicht die Bedeutung des ersten und war überhaupt das letzte Werk aus der Feder dieses Autors. Jedenfalls fehlte diesen Romanen, bei aller Meisterschaft der einzelnen Ausführung, der nationale Boden, welcher der Produktion Walter Scott's eine so nachhaltige Kraft, einen so schwer zu erschöpfenden Reichtum gab.

Unsern nationalen Boden für die Dichtung urbar zu machen, ist die Aufgabe des vaterländischen Romans, der gleichsam durch den Erdgeruch der heimatlichen Scholle eine besondere Anziehungskraft gewinnt.

Am meisten an Walter Scott von allen deutschen Schriftstellern erinnert Wilibald Alexis (Wilhelm Häring geb. am 29. Juni 1798 zu Breslau). Er begann seine litterarische Laufbahn mit einer kühnen Mystifikation, indem er seinen Roman: „Walladmor" (2. Aufl., 3 Bde., 1824) für eine Schöpfung Walter Scott's auszugeben wagte und auch bei Kritik und Publikum bereitwilligen Glauben fand. Er hat später dem Geiste Walter Scott's würdiger, als durch diese kopierende Nachdichtung, gehuldigt, die sich indes durch die epische Gediegenheit des Stils auszeichnet. Zunächst aber ergriff ihn die jungdeutsche Bewegung, der auch

Sternberg mit den „Zerrissenen“ den unvermeidlichen Tribut abtrug. Das Gebiet der sozialen und psychologischen Konflikte war der Begabung von Wilibald Alexis nicht sonderlich günstig; denn der Reformdrang mit seinen geistigen Trieben und Motiven, das ideale Hinausstürmen in die Zukunft, welches ein Gegengewicht gegen die unheimlich geschilderten Verhältnisse der Gegenwart gab, war in ihm nicht so lebendig, wie bei den meisten Zeitgenossen. Die Objektivität der Darstellung überwog bei ihm, und so blieben nur grelle Situationen mit starkem kriminalistischen Beigeschmacke. Dies gilt sowohl von „das Haus Düsterweg“ (2 Bde., 1835), als auch von dem Roman „Zwölf Nächte“ (3 Bde., 1838), in welchem bereits eine große Ernüchterung der Reflexionen und Schilderungen störend hervortrat. Doch das Gebiet patriotischer Romandichtung, das er schon früher in seinem „Cabanis“ (6 Bde., 1832) betreten hatte, einem Roman aus der Zeit des siebenjährigen Krieges mit lebendigen Genrebildern aus dem Salon-, Kriegs- und Volksleben jener Tage, und das seiner markigen Gestaltungskraft ein willkommenes Terrain bot, wurde im letzten Jahrzehnt seiner Wirksamkeit fast ausschließlich von ihm angebaut in einer Reihe von Werken, welche dadurch an Kraft, Gediegenheit und selbständigem Gehalt gewinnen, daß sie sich in einem eng begrenzten lokalen Kreise bewegen und einer geschichtlichen Spezialität huldigen. Auf den ersten Blick mag freilich die Mark Brandenburg, welche Wilibald Alexis zum Schauplatze seiner Romane erwählt hat, mit ihrer Sand- und Kieferdekoration, mit der ganzen phantasielosen Einförmigkeit ihrer Landschaften als ein unfreundlicher Hintergrund erscheinen, besonders wenn man ihn mit Schottlands großartiger Naturromantik und seinen schön beleuchteten Bergperspektiven vergleicht, in denen der Muse Walter Scott's zu schwelgen vergönnt war. Doch unser Autor

verstand es, diese reizlose Natur in ihrer ganzen Eigentümlichkeit aufzufassen, ihre oft schauerliche Wildheit und Wüstheit hineinspielen zu lassen in das Treiben gleichgearteter Menschen; denn diese Natur, die sich auch im rauhen Sinne der Bewohner spiegelte, durch Intelligenz und Kultur zu unterwerfen, das war die Aufgabe der Weltgeschichte in diesem Lande, das ist der durchtönende Grundakkord aller dieser Dichtungen. Und in der That hat der Menschengeist durch die Zeiten hindurch hier in diesen Kieferwäldern ein lebensvolles Stück Geschichte aufgeführt, deren Resultat eine geistige Erhebung über das Flachland ist, die auch manchen Hochländern über den Kopf wuchs. Alexis wählte seine Stoffe indes nicht mit bloßer Berücksichtigung des lokalen Interesses, sondern er suchte historisch bedeutsame Krisen hervor, welche bald mehr, bald minder an Kämpfe der Gegenwart anklingen. Bei aller Objektivität der Darstellung läßt Wilibald Alexis mit feiner Ironie seine Mißstimmung mit vielen Verhältnissen unsrer Zeit hindurchschimmern und verwebt manche Bezüge in seine Dichtungen, die sich, ohne aufdringlich zu sein, mit Wohlgefallen herausfühlen lassen. Die Romane von Wilibald Alexis erfreuen sich indes keineswegs der Popularität, die sie verdienen. Gerade die Begrenzung des Lokals, so sehr sie die künstlerische Kraft kondensiert, hat doch für den Erfolg viel Ungelegenes. Der Lokalpatriotismus ist zwar in Deutschland kräftiger, als der deutsche Gesamtpatriotismus; aber diese Kraft offenbart sich mehr negativ, als positiv. Was in der Mark geschieht, interessiert wohl den Märker bis zu einem gewissen Grade; die andern Volksstämme aber fühlen sich schon durch die Zumutung beleidigt, sich für eine so lokale und provinzielle Geschichte, wie die der Mark, zu interessieren; sie finden darin eine Beeinträchtigung ihres eigenen lokalen Ruhmes. So wird dem deutschen Dichter jedes nationale Werk, jeder

durchgreifende Einfluß erschwert; denn die deutschen Großthaten sind seit den Zeiten der Cherusker meistens Großthaten einzelner Stämme gewesen und der Sieg der einzelnen Staaten war ebenso oft eine Niederlage ihrer Stammesgenossen. Diese Zersplitterung, die selbst das Werk der politischen Einigung überdauert, lähmt Kraft, Begeisterung und Erfolg unsrer Dichter, wenn sie ihre Stoffe aus der vaterländischen Geschichte wählen. Die Behandlungsweise, welche Alexis den märkischen Stoffen angedeihen ließ, hatte große Vorzüge: sie war objektiv, naiv, vollkommen gleichmäßig. Die Charaktere hatten nichts Zerrissenes, Skeptisches, Schwankendes; der Dichter trug keine andern Züge auf sie über; sie waren fest, gediegen, markig, ohne alle romantische Beigabe. Das Süße, Weichliche und Sentimentale paßte ebensowenig in eine rauhere Zeit und wurde von dem Dichter um so leichter vermieden, als es seinem praktischen Naturell und seiner soliden, den festen Zuständen zugewendeten Denkweise fern liegt. Auch feinere Schattierungen des Seelenlebens, Entwickelungen, welche gleichsam innerste Krisen des Charakters sind, fanden keinen Raum in diesen zum Teil pragmatischen Geschichtsbildern, in denen nicht bloß die Sitten der bestimmten Zeit, sondern auch die ganze Welt der öffentlichen Zustände in die hellste Beleuchtung gerückt wurde. Die Genesis der staatsrechtlichen Verhältnisse: die Entwickelung des städtischen Lebens, welches feste Herde der Kultur und Intelligenz gründete und die rohe Kraft des freibeuternden Adels von ihnen abwehrte; die Entwickelung des fürstlichen Absolutismus, welcher den Zwiespalt der städtischen Geschlechter und Interessen, der Städte und des Adels, der vielen kleinen Besonderheiten durch Einheit der Macht und durchgreifende Organisationen aufzuheben suchte: alle geschichtlichen Bildungsstufen liegen in diesen Romanen in einer Fülle chronikenhafter Mitteilungen, anschaulicher

Bilder, glücklicher Schilderungen zu Tage. Der Stil von Alexis hat etwas Treuherziges, Altertümliches, Chronikenhaftes, das wohl hin und wieder gezwungen erscheint, doch im ganzen zum Kostüm jener Zeiten mit gehört. Dagegen stört oft eine zu große Breite der Spezialitäten, wobei das Wesentliche und Unwesentliche nicht immer mit künstlerischer Sorgfalt geschieden ist.

In: „der Roland von Berlin“ (3 Bde., 1840) ist der Bürgermeister Johannes Rathenow, ein bis zur Starrheit unbeugsamer Charakter, der Träger des Kampfes, der teils zwischen den städtischen Parteien, teils von den Städten mit der kurfürstlichen Gewalt um Freiheiten und Rechte geführt wird. Es schwebt um diesen Untergang städtischer Freiheit ein eigentümlich elegischer Reiz, den Alexis niemals in lyrischen Wendungen zur Geltung bringt, sondern der aus der treuen und liebevollen Darstellung des ganzen städtischen Wesens, aus dieser Wärme epischer Schilderung, die uns in Gassen und Markt, Ratssaal und Haus heimisch macht, von selbst hervorgeht. Es bewährt sich in diesen und den andern Romanen von Alexis, daß der epische und Roman-Dichter nur dann eine große Wirkung erzielen kann, wenn er die ganze Welt der Äußerlichkeit, in der sich seine Gestalten bewegen, bis in die kleinsten Züge fertig vor uns aufbaut; denn das Interesse für die Charaktere ist im Roman nicht so unmittelbar, wie im Drama; es ist vermittelt durch die breite Grundlage der Kulturverhältnisse, in denen sich der Geist einer ganzen Epoche spiegelt. Stoffe, welche uns nicht diese größeren Kultur-Perspektiven zeigen, sondern in denen eine einzelne Persönlichkeit mit ihren auffallenden Bestrebungen und Schicksalen in den Vordergrund tritt, sind mehr dramatischer, als epischer Natur. Dies gilt von dem Romane: „der falsche Waldemar“ (3 Bde., 1842), in welchem Wilibald Alexis die damalige geschicht-

liche Situation, das Städte-, Ritter- und Räuberwesen, die anarchischen Verhältnisse des Landes mit vieler Treue schildert, in dem aber das Interesse des Stoffes vorwiegend auf eine psychologische Motivierung hinweist, welche allein die rätselhafte Erscheinung des Usurpators dichterisch erläutern kann. So entspricht hier die epische Darstellung nicht ganz dem Charakter des Stoffes, der eine mehr innerliche Bedeutung hat, auf welche Alexis nur flüchtige Streiflichter fallen läßt. Dagegen herrscht in einem Romane, dessen Titel auf die Prüderie wenig Rücksicht nimmt, „die Hosen des Herrn von Bredow" (5 Bde., 1846—48), wieder ein episches Interesse vor, indem teils der Kampf der Fürsten mit dem Adel, teils die Gärung und Verwickelung geschildert wird, welche die Reformation in der Mark bei allen Ständen und selbst im Fürstenschlosse im Gefolge hat.

Die Teilnahme, welche der historische Roman fordern darf, wächst, je mehr sich die Zeit, die er behandelt, der Gegenwart nähert. Darum nehmen die beiden letzten Werke des großen epischen Cyklus, in dem Wilibald Alexis die Geschichte der Mark in einzelnen, entscheidenden Hauptkrisen behandelt hat „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht oder vor fünfzig Jahren" (5 Bde., 1852) und „Isegrimm" (3 Bde., 1854), eine gesteigerte Teilnahme in Anspruch. Auch in diesen markigen Schilderungen einer für Preußen entscheidenden Epoche, in welcher sich unter den gewaltigen Schlägen von außen die innere Reform vorbereitete, läßt Wilibald Alexis nirgends einen überschwenglichen Patriotismus zu Worte kommen, dessen herausfordernde Geberden uns so leicht die Sache selbst verleiden, sondern er schildert mit großer objektiver Ruhe und Unbefangenheit die in alle Verhältnisse eingreifende Gewalt der Ereignisse, ohne die Sünden eines zu Niederlagen geborenen Geschlechtes zu verschweigen.

Der Roman „Dorothee“ (3 Bde., 1856) ist ein Intrigengemälde aus dem Berliner Hofleben zur Zeit des Großen Kurfürsten und gehört zu den besten Werken des Autors. Es handelt sich nicht nur um eine Lebensfrage des preußischen Staates, deren Interesse auch Putlitz in seinem bekannten Schauspiel verwertet hat; auch die Darstellung ist anschaulich, kernig, sinn- und geistreich, ungezwungen mit allgemeinen Beziehungen gewürzt; diese Kammergerichtspräsidenten und Alchymisten haben, bei aller Treue des Kostüms, doch auch wieder eine über die Zeit hinausreichende Bedeutung.

Wilibald Alexis hat später nur noch eine anmutige Idylle: „Ja in Neapel“ (1860) veröffentlicht. Ein ernstes Leiden, das ihm namentlich die Kraft des Gedächtnisses raubte, hat seitdem sein Leben verdüstert. Unruhigen Geistes, wie er war, praktischen Spekulationen hingegeben, hatte er ein bewegtes Leben geführt, die büreaukratische Karriere früh verlassen, mit Häuserkauf, mit Gründung des Bades Heringsdorf an der Ostsee seinen Neigungen für praktisch eingreifende Lebensthätigkeit gehuldigt, dann wieder als Mitredakteur der „Vossischen Zeitung“ längere Zeit sich publizistisch beschäftigt, als Mitherausgeber des „Pitaval“ populär-kriminalistische Litteratur eifrig angebaut, bis ihn unter den Rosen des anmutigen thüringischen Landstädtchens Arnstadt, wo er sich seit 1852 niedergelassen hatte, das tückische Verhängnis ereilte, ein Los, das nur die treue Pflege der Gattin milderte. Der Welt abgestorben und leider auch von ihr halb vergessen, lebte er hier bis zu seinem Tode. (16. Dez. 1872). Seine Verdienste sind noch nicht genug gewürdigt. Durch die unbeugsame Gleichmäßigkeit des epischen Stiles, der nie in lyrische Strömungen hineingerät, durch die Walter Scott'sche Genauigkeit der Darstellung, die allerdings oft bis zur Peinlichkeit geht, vor allem aber durch

die geistige Beherrschung des Stoffes nimmt Wilibald Alexis einen hohen Rang unter den objektiv-historischen Romanschriftstellern ein.

Neben Alexis sind drei deutsche Romandichter zu nennen, die mit ihm ungefähr um dieselbe Zeit zuerst auftraten und in ihren Hauptwerken auch den vaterländischen Roman pflegten, wenngleich derselben bei ihnen ohne die provinzielle Lokalfarbe nur im allgemeinen auf deutschem Boden in früheren Jahrhunderten spielte, Karl Spindler, Ludwig Storch und Wilhelm Hauff. Spindler (geb. in Breslau am 16. Oktober 1796, in Straßburg erzogen, wo sein Vater Organist am Münster war, vor dem französischen Militärdienst nach Bingen flüchtend, einige Zeit lang Schauspieler, später abwechselnd in Hanau, Stuttgart und München, seit 1832 in Baden-Baden lebend, gest. am 12. Juli 1855 im Bade Freiersbach, ist ein Schriftsteller von schöpferischer Phantasie und großer Erfindungsgabe, unser deutscher Alexandre Dumas. Spindler's erster Roman: „Eugen von Kronstein“ (2 Bde.) erschien 1824, während der Verfasser sich noch in der schauspielerischen Karriere versuchte; doch entscheidenden Erfolg hatte erst sein Sittengemälde aus dem Zeitalter Kaiser Rudolfs II.: „Der Bastard“ (3 Bde., 1826), ein Erfolg, der ihn bestimmte, sich ganz der schriftstellerischen Laufbahn zu widmen[1]). In Spindler's Werken pulsiert überhaupt französisches Blut; eine realistische Tüchtigkeit, welcher die Bilder zuströmen von allen Seiten, die niemals um die Fortführung der Erzählung verlegen ist, die einen Überfluß an spannenden Motiven, an immer neuen Hebeln der Handlung besitzt. Allen reflektierenden Talenten mußte diese ungezwungene Erzählungsgabe beneidenswert dünken. Eine

[1]) Spindler's „sämtliche Werke“ (1831—1854) umfassen 102 Bände. Zahlreiche Novellen finden sich in dem Taschenbuch „Vergißmeinnicht“ (seit 1830).

gesunde Plastik, Kraft und Frische herrscht in den Spindlerschen Romanen vor; man sieht die Gestalten sich mit großer Klarheit und Sicherheit bewegen; die Technik des Romans, das Interesse durch kleine Züge zu steigern, ist mit Glück gehandhabt, und doch ist der Fortgang des Ganzen so ungesucht, daß man alles mit zu erleben glaubt. Spindler unterbricht weder die Handlung durch eigene Reflexionen, noch reflektiert er in seine Charaktere hinein; er ist von einer Naivetät und Objektivität, die ihres Gleichen sucht. Seine Helden sind niemals angekränkelt von der bleichen Farbe des Gedankens; sie gehen rüstig ihren Weg durch das Leben; sie haben nichts vom deutschen Hamlettum in sich. Die politischen und religiösen Fragen werden allerdings berührt; sie sind oft der Mittelpunkt der Bilder, die der Dichter entrollt, aber sie bilden keine Göttermaschinerie des Epos; sie wohnen in keinem Himmel der Abstraktion über den Sterblichen; sie werden nicht vom Dichter um ihrer eigenen Herrlichkeit und Bedeutung willen gefeiert; nein, sie geben nur die schärfsten Züge her zur Physiognomik der Charaktere und die mächtigsten Hebel zur Verwickelung der Begebenheiten. Weder „der Jude“ (4 Bde., 1828), noch „der Jesuit“ (3 Bde., 1829) sind vom geistigen Pathos ihrer weltgeschichtlichen Bedeutung erfüllt; aber die reale Welt der Sitten und Gebräuche des ganzen Lebens, welches durch diese religiöse und kirchliche Gesinnung gefärbt ist, tritt mit der größten Klarheit der Ausführung vor uns hin. Spindler's Romane sind Charakter- und Sittengemälde, welche, wie die Walter Scott's, auf sorgfältigen, historischen Studien beruhen; aber so fern Spindler von einer idealistischen Auffassung ist, so wenig er Philosophie der Geschichte in seine Werke hineingeheimnißt, so zeigt sich doch bei ihm der deutsche Geist darin, daß er vorzugsweise Gestalten wählt, um welche eine allgemeine geistige Bedeutung schwebt, welche

Typen des großen geschichtlichen Kulturprozesses sind. Er begnügt sich nirgends mit dem bloß antiquarischen Interesse; in der stoffartigsten Weise geht dennoch eine geistige Ader durch seine Romane. Man vergleiche die engherzige Geschichte Napoleons von Walter Scott mit der poetischen Geschichte der Revolution und des Kaiserreiches, die uns Spindler im „Invaliden" (5 Bde., 1831) giebt — und man wird die bei weitem tiefere und freiere Auffassung des deutschen Autors nach Verdienst würdigen, eine Auffassung, die freilich in keinerlei Betrachtungen selbständig hervortritt, aber doch den lebendig entworfenen Skizzen zu Grunde liegt. In der That erinnert die Darstellung in den beiden ersten Bänden dieses Romans an des Engländers Carlyle Revolutionsgeschichte; die wilden Revolutionsmänner treten uns wie alte Bekannte entgegen; ihre Züge, ihr Kostüm, ihr Gang, ihre Gestikulationen sind so naiv und treu geschildert, so ganz ohne Hinblick auf ihre geschichtliche Rolle, wie etwa ein Genremaler das Bild von Kegelschiebern entwerfen würde, während reflektierende Autoren in ein solches Charakterbild stets eine Menge von Zügen aufnehmen, welche erst aus der geschichtlichen Bedeutung dieser Männer auf ihre Persönlichkeit zurückstrahlen. Auch der Imperator selbst erscheint nicht als historische Wachsbüste, sondern mit stark menschlichen Zügen ausgestattet. Eine Fülle von Anekdoten ist lebendig in die Schilderung verwebt, und die Schlachtgemälde sind zwar ohne Schwung, aber mit großer Anschaulichkeit entworfen. Spindler's fließender Stil, lebendige Schilderung und rasche, glückliche Erfindung waren indes verführerische Gaben der Musen und konnten bei dem Mangel an idealer Haltung leicht zu einer fabrikmäßigen Ausbeutung führen. In der That wachsen Spindler's „Sommermalven" (2 Bde., 1833) und „Herbstviolen" (2 Bde., 1834) im gewöhnlichen Küchengarten der Unterhaltungslitteratur, und

auch seine letzten Volksromane, wie „der Vogelhändler von Imst“ (4 Bde., 1841), welche in den Hemdsärmeln der „Dorfgeschichten“ erscheinen, oder seine ernst-lustigen Putschgeschichten, Kulturbilder der neuesten Zeit („Putsch und Kompagnie 1847, 1848, 1849“) (4 Bde., 1851), erreichen nicht den ernsten, gediegenen Zusammenhalt seiner ersten Romane.

Ludwig Storch, geb. am 14. April 1803 in Ruhla in Thüringen, studierte seit 1823 in Göttingen und Leipzig, wandte sich aber seit 1828, zunächst in Stuttgart, in Gemeinschaft mit Spindler, schriftstellerischer Thätigkeit zu. Später lebte er abwechselnd in Thüringen, Bayreuth, Leipzig, seit 1866 als Pensionär der Schillerstiftung in dem Marktflecken Kreuzwerthheim am Main, wo er gänzlich erblindet am 5. Februar 1881 starb. Das Unglück hatte den fleißigen Schriftsteller grausam verfolgt: 1840 hatte er in Gotha eine Druckerei und Buchhandlung gründen wollen: das Unternehmen war gänzlich gescheitert; der Verlust des Gehörs ging dem späteren Verlust des Gesichts voraus. Ludwig Storch [1]) ist ein Autor von der Naturwüchsigkeit eines Spindler, der Gestalten, Begebenheiten, Verwickelungen in reichster Fülle, in erdrückender Massenhaftigkeit hervorzaubert, aber ohne künstlerische Gliederung und Gruppierung, reich an glücklichen, selbst poetischen Griffen, aber auch an zahlreichen Nieten des Phantasielottos. Er hat in seinem großen epischen Freskogemälde: „Ein deutscher Leinweber“ (9 Bde., 1846—1850) im Gegensatze zu Wilibald Alexis und seiner lokalen Beschränkung ganz Europa mit seinen Romanfäden übersponnen und bedeutende geschichtliche und

[1]) „Der Freiknecht“ (3 Bde., 1830—1833); „Max von Eigl“ (3 Bde., 1844. Eine Auswahl aus seinen Romanen und Novellen erschien in 31 Bdn. 1855—1862).

Kultur-Momente in oft objektiv fesselnder Darstellung mit buntesten romantischen Episoden durchflochten.

Der dritte dieser Autoren, an geistiger Bedeutung und Darstellungstalent Storch und Spindler überlegen, ist Wilhelm Hauff, geb. am 29. November 1802 zu Stuttgart und schon am 18. November 1827 dort gestorben, nachdem er die Redaktion des Morgenblattes übernommen. Er war eines der verheißungsvollsten Talente jener Zeit und hat durch die Gunst des Zufalls auch in die Klassikerbibliotheken Zugang gefunden. Sein großer Roman „Lichtenstein“ (3 Bde., 1826) spielt auf dem Boden seiner württembergischen Heimat; die Fabel hatte er selbst erfunden, aber auf einem treugezeichneten historischen Hintergrunde aufgetragen. Sein Vorbild war Walter Scott, und auch die allzugroße Breite der Darstellung hat er dem schottischen Meister abgelernt — doch trotz dieser Breite, trotz der jugendlichen Unsicherheit in der Zeichnung und Motivierung zeigt sich in dem Roman eine ebenso anmutige wie glänzende Erzählungsgabe. Hauff war ein heller Kopf; alles, was er schrieb, hatte Hand und Fuß. Sein Humor hatte einen leichten, phantastischen Anflug und war nicht ohne jene ästhetische Vornehmheit, welche in der Vernichtung des süßlichen Clauren ihre größten Triumphe feierte. Ein frischer, studentischer Ton herrschte in den „Mitteilungen aus den Memoiren des Satans“ (2 Tle., 1826). Hier durfte seine lebendige Phantasie und sein graziöser Stil sich freier entwickeln; und wenn sein „Mann im Monde“ (2 Tle., 1825) noch dadurch eine schwankende Bedeutung erhält, daß er teils als ein selbständiger Roman auftritt und durch glückliche Erfindung und gewandte Schürzung des Knotens die Spannung der Leser hervorruft, teils als eine Persiflage der Clauren'schen Manier, so war doch schon seine „Kontroverspredigt über den Mann im Monde“ (1826) ein unzweideutiger

und glänzender polemischer Angriff auf den Liebling des Grisettenpublikums, das sich bis in viele höhere Sphären erstreckte, und offenbarte die feinen Schärfen des Hauff'schen Geistes. Auch seine letzte Schrift: „Phantasien im Bremer Ratskeller" (1827) zeigt die heitere Phantasie dieses Autors im anmutigsten Lichte und umkränzte mit heiteren Arabesken von Rebenlaub, mit einem humoristisch-bacchantischen Reigen die berühmten „Apostel", denen auch Heine in seinem trunkensten Humor ein geniales Lied zugejauchzt hat [1]).

Mochte man Wilibald Alexis den Walter Scott der Mark nennen, so hat ein neuer Schriftsteller begründetes Anrecht darauf, der Walter Scott Ostpreußens genannt zu werden. Ernst Wichert hat seinem engeren Vaterlande stets den wärmsten dichterischen Anteil zugewendet; er hat Geschichtsstoffe, die in Ostpreußen sowohl in alter als auch in neuer Zeit spielen, für seine dramatischen Arbeiten gewählt; er hat eine Sammlung „Litauischer Geschichten" (1882 und 1890) herausgegeben, in denen er diesen Volksstamm, dessen selbständige Sprach- und Eigenart die Sprach- und Kulturforscher anzieht, gleichsam kulturfähig zu machen sucht. Als Kreisrichter längere Zeit in dem litauischen Marktflecken Porkuls lebend, hat er die Volkssitte der Bevölkerung genau studiert: es ist jedenfalls verdienstlich, ihr in dichterischen Schilderungen Dauer zu verschaffen, während die Sprachinsel selbst immer mehr zu verschwinden droht, von den überflutenden Wogen einer Kultur verschlungen, die aus andern nationalen und geistigen Quellen gespeist wird. So gut wie der Schwarzwald und der Böhmerwald, wie Thüringen und Mecklenburg, kann auch Ostpreußen seine Dorfgeschichten haben, und es ist natürlich, daß dieselben an einen so eigenartigen Volks-

[1]) Wilhelm Hauff's „Sämtliche Werke" wurden von G. Schwab herausgegeben (36 Bdchen. 1830).

stamm wie den der Litauer anknüpfen. Ernst Wichert hat eine scharfe und feine Beobachtungsgabe; so gut wie Immermann einen westfälischen Bauernhof, weiß er einen litauischen darzustellen; keine Einzelheit entgeht ihm, welche für die Idylle ein charakteristisches Bild abzugeben vermag. Auch die Landschaft in ihrer Eigenart weiß er stimmungsvoll zu schildern. In der ersten Sammlung nehmen zwei Erzählungen „Anses und Grita“ und „Ewe“ einen tragischen Verlauf. Zwei Liebespaare, die durch Ermordung der ihnen feindlichen Personen ein Lebensziel zu erreichen suchen, das sie dennoch verfehlen, stehen im Mittelpunkte der Handlung. Die verderbliche Einrichtung des Altsitzertums spielt dabei eine Rolle, indem sie sich den Lebenden durch gehässige Vertreter verhängnisvoll erweist. Auch die Erzählungen der zweiten Sammlung sind stark kriminalistisch gefärbt. Die erste „Endrik Kraupatis“ enthält die spannende Geschichte einer Brandstiftung; die zweite „Mutter und Tochter“ ein an neufranzösische Novellen erinnerndes Motiv. Die Mutter vergiftet ihre Tochter aus Eifersucht; die dritte umfangreichste „Für tot erklärt“ behandelt einen ähnlichen Stoff wie das Gedicht „Enoch Arden“ von Tennyson: ein für tot erklärter Matrose kehrt zurück; seine Frau hat inzwischen einen anderen geheiratet; bei Wichert löst sie den verschlungenen Knoten durch einen freigewählten Tod. Das Verhalten der beiden Gatten giebt Anlaß zu einer oft ergreifenden Seelenmalerei. Die Schilderung des Fischerdorfes, das von den wandernden Sandbergen der kurischen Nehrung begraben zu werden droht, die gefahrvolle Seefahrt über das schon aufgehende Eis des kurischen Haffs sind von großer Anschaulichkeit.

Hat Wichert in diesen litauischen Erzählungen seine Stoffe aus dem gegenwärtigen Leben der heimatlichen Provinz geschöpft, so entrollt er in den preußischen Historien: „Von

der deutschen Nordostmark" (1885) Bilder aus der Geschichte der baltischen Lande, die den verschiedensten Epochen derselben entnommen sind: der Reformationszeit, der Zeit der Einwanderung der Salzburger im 18. Jahrhundert, der Epoche der Stein-Schön'schen Reformgesetzgebung, alle mit genauer Kenntnis und Beachtung des Zeitkostüms entworfen. Doch erst mit seinen größeren vaterländischen Romanen hat Wichert Ostpreußen für die Litteratur erobert.

Die Ordensburg an der Nogat mahnt an eine ruhmreichere Vergangenheit, als irgend eine der Burgen des schottischen Hochlandes, welche die Phantasien des Romandichters von Abbotsford anregten, den alten Chroniken poetisches Leben zu verleihen. Aus der Geschichte des deutschen Ordens hat Wichert zwei Romanstoffe entnommen: „Heinrich von Plauen" (3 Bde., 1880) und „Tileman vom Wege" (3 Bde., 1890); beide durchgeführt auf Grund eingehender Geschichtsforschung, der allerdings oft ein Tischchen für sich gedeckt wird. Heinrich von Plauen, der Verteidiger der Marienburg, der Sieger über die Polen und Litauer, einer der edelsten unter den Hochmeistern des Ordens, welcher im Kampfe mit den Auswüchsen und Mißbräuchen desselben unterlag, ist ein tragischer, selbst für dramatische Behandlung sich eignender Held. Menschlich wird er uns näher gerückt durch seine Beziehungen zu dem jungen Geschwisterpaar, das ihm so nahe steht und dessen Schicksale den romanhaften Teil der Handlung bilden. Ein treffliches Charakterbild ist Konrad Letzkau, der Bürgermeister von Danzig. Das Leben in den baltischen Handelsstädten, in den Ordensschlössern, an den Höfen von Polen und Ungarn, bei den Vitalienbrüdern und Eidechsenrittern ist durchaus anschaulich geschildert. „Tileman vom Wege" zeigt uns den Orden bereits im Niedergang: er führt uns eine der bewegtesten und unglücklichsten Epochen desselben vor, wo sich die Städte und

Völker der von ihm beherrschten Lande gegen ihn empören und einen Bund schließen, durch den zuletzt die Polen mit ihrem König Kasimir ins Land gerufen werden, welche sich vieler Städte, auch der Marienburg, bemächtigen. Die Seele dieses Bundes ist der Bürgermeister von Thorn, Tileman vom Wege, der zugleich eine persönliche Unbill rächen will, da der Hochmeister des Ordens, Ludwig von Erichhausen, früher seine Frau verführt hat. Diese ist von Tileman weit fortgebracht und im Walde ausgesetzt worden; er hält sie für tot; doch sie lebt mit ihrer Tochter Ursula als eine Waldfrau in der Nähe von Heilsberg und wird allmählich in den Kreis der Handlung mit hereingezogen. Dem tyrannischen, ingrimmigen Tileman vom Wege steht der zum Orden haltende wackere Bürgermeister von Marienburg, Bartholomäus Blume, gegenüber, welcher die Stadt tapfer gegen die Wendischen und die Polen verteidigt und nach der Erstürmung derselben hingerichtet wird. Die Liebe seiner Tochter Magdalene zu Jost, dem Sohn des Thorner Bürgermeisters, und seines Sohnes Markus zur Tochter der Waldfrau, Ursula, bildet den romantischen Einschlag in das geschichtliche Gewebe. Mit lichtvoller Deutlichkeit werden uns alle Vorgänge in diesem Roman vor Augen geführt, sowohl die geschichtlichen, die Thorner Unruhen, die Kämpfe und Belagerungen, als auch die freierfundenen, die innigen Herzensneigungen, die zum Teil nach flüchtiger Abirrung zum dauernden Bunde führen.

Als eine Art von Prosaepopöe ist der aus drei umfangreichen Abteilungen bestehende vaterländische Roman von Wichert: „der große Kurfürst“ (1886—87) zu betrachten: der Held desselben ist der Brandenburger, der gegenüber den trotzigen Städten und dem aufsässigen Adel des Landes sein souveränes Regiment mit eiserner Hand durchsetzt. Die erste Abteilung des großen Gemäldes „Konrad Born“ hat

einen freierfundenen Phantasiehelden, der ausschließlich in den Vordergrund tritt. Die Tendenz dieses ersten Teils ist es, die Willkürherrschaft des ostpreußischen Adels darzustellen, dem gegenüber das Volk vollständig rechtlos ist, dessen Gewaltthaten straflos blieben. Die Töchter des Volkes werden von ihm verführt, die Söhne aber, denen die mit dem Adel verbundenen Gerichtshöfe das Recht verweigern, wenden sich dem neuen Regimente zu, das dem tapferen Soldaten aus niederem Stande den Offiziersdegen erteilt und ihn so aus rechtloser Erniedrigung erhebt. So wird uns in anschaulichen Bildern der haltlose Zustand des Landes geschildert und damit die Berechtigung des eisernen Griffes nachgewiesen, mit dem die Souveränetät der Hohenzollern die Macht der damaligen Machthaber zermalmt. Das ist der Inhalt der beiden andern zweibändigen Romane. „Der Schöppenmeister" und „Christian Ludwig von Kalkstein." Der Schöppenmeister Rohde ist der Vorkämpfer des Königsberger Bürgertums, das festhält an den alten ständischen Rechten, die es mit Hilfe der Krone Polen zu wahren sucht. Rohde ist der Märtyrer dieser Opposition; er stirbt im Gefängnis, wohin der Kurfürst ihn bringen ließ, nachdem eine juristische Kommission ihn verurteilt hatte. Dieser Prozeß wird uns genau nach den Mitteilungen der Chronik erzählt. Die Härte des unerbittlichen Kurfürsten droht ihm die Sympathien der Leser zu entziehen. Deshalb hält es der Dichter für nötig, mehrfach, besonders in einem größeren Monolog, die ganze Bedeutung seiner historischen Sendung hervorzuheben. Noch grausamer erscheint der Kurfürst in seinem Verfahren gegen den Helden der dritten Abteilung: Christian Ludwig von Kalkstein. Den Schicksalen dieses Offiziers sowie ihm selbst fehlt es an Größe; ja selbst die prinzipielle Bedeutung, welche die Opposition der Städte und des Schöppenmeisters für sich in Anspruch nehmen darf, tritt in dem Kampfe des

Obersten gegen den Kurfürsten nur verblaßt auf. Hierzu kommt, daß die Familienintrigen, denen er zum Opfer fällt, etwas Niedriges und Verächtliches haben. Die genaue Schilderung des Märtyrertums, welches Kalkstein bis zu seiner Hinrichtung durchmachen muß, bietet viel Peinliches, manches Ergreifende, aber wenig Erhebendes; es ist die Stimmung des hochnotpeinlichen Halsgerichts, welche viele Kapitel des Romans beherrscht.

Das große Gemälde Wichert's, in welchem neben den Helden der Haupt- und Staatsaktionen auch die freierfundenen, Konrad Born, seine Schwester Gabriele, seine Geliebte Barbara, des Schöppenmeisters Tochter, unsere Teilnahme fesseln, wahrt durchaus das epische Gleichmaß der Darstellung in ruhiger, anschaulicher Schilderung, in Geschichts-, Genre- und Landschaftsmalerei. Dabei darf man dem Dichter eine Überladung mit archäologischen Detail nicht schuld geben; wohl aber nimmt die geschichtliche Bewegung in chronikenhafter Ausführlichkeit einen zu breiten Raum ein und zwingt die romanhafte Erfindung oft, sich mit Randarabesken zu begnügen.

Zu den vaterländischen Romandichtern ist auch Konrad Ferdinand Meyer zu rechnen. Sein Vaterland ist die Schweiz, und den Erfolg seines Hauptwerkes verdankt er zum großen Teil dem hervortretenden warmen Heimatsgefühl, das den Dichter zu seinen landschaftlichen und geschichtlichen Schilderungen begeistert hat. Meyer ist am 12. Oktober 1825 zu Zürich geboren, studierte dort Geschichte und Philologie, unternahm mehrere größere Reisen und lebte seitdem auf seinem Gute in Kilchberg am Züricher See. In glücklichen Lebensverhältnissen konnte er den Besuch der Muse abwarten; er hat nicht viel und keine bänderreichen Werke verfaßt; er strebte nach dem Ruhm, kleine geschichtliche Kabinetsstücke zu schaffen. Zuerst trat er mit „Balladen“ auf (1867),

welche in seine größere Sammlung: „Gedichte“ (1882) mit aufgenommen wurden. Die Lyrik ist nicht die eigentliche Domäne seines Talentes; es fehlt ihm der rechte Guß und Fluß und Schmelz — vieles klingt hart und schroff. Am willkommensten sind uns seine Schweizer Gedichte, welche das große stille Leuchten, das Firnlicht feiern oder die Himmelsnähe, wo sich aus einem erstarrten Meer von Eis die Silberzacke erhebt. Von den poetischen Reisebildern ist wohl am gelungensten das Gedicht: „Auf dem Kanal grande“. In den Balladen überwiegt ein düsterer Grundton; in einzelnen ist Kraft und Mark und es fehlt die schlaghafte Wendung nicht. Dramatisch ist „Cäsar Borgia's Ohnmacht“, ein Monolog des Vergifteten, lebensvoll das Bild des kunstfreundlichen und kriegslustigen Papstes Julius in der gleichnamigen Ballade; in knapper Fassung bedeutsame geschichtliche Perspektiven enthält die Karyatide. Die kleine Dichtung „Hutten's letzte Tage“ (1872) führt uns den kranken Dichter auf der Insel Ufnau im Züricher See vor: er selbst erzählt seine Lebensgeschichte. Die geschichtliche Physiognomie des Dichters, sein Freiheitssinn und Wagemut tritt männlich tapfer hervor, allerdings in dem gebrochenen Licht, welches die Krankheit auf sein Leben wirft.

Fast ganz auf Schweizer Boden, im Graubündener Land, bald im Engadin, bald im Veltlin, spielt der geschichtliche Roman: „Jürg Jenatsch“, eine Bündnergeschichte (1874), wenn auch nicht bändereich, doch die umfangreichste Dichtung K. F. Meyer's. Die Eigentümlichkeit seiner Darstellungsweise tritt hier am schärfsten hervor; sie hat durchaus keinen epischen Fluß, sie hat Riße, Sprünge, Lücken, und die markige Zeichnung der einzelnen Situationen kann über diese innere Zerklüftung nicht hinwegtäuschen. Der Aufbau ist durchaus skizzenhaft und wir können die Bewunderung für dies Werk nicht teilen. Der Held gehört

zu den dämonischen Charakteren; um die Wandlungen seiner Politik und seines Glaubens, von denen die Chronik berichtet, begreiflich und dichterisch interessant zu machen, mußte der Dichter in die Tiefen seiner Seele hinabsteigen, uns seine Gedankengänge, seine inneren Kämpfe enthüllen. Das aber hat er durchaus versäumt: wir müssen uns mit den Thatsachen begnügen und mit dem guten Glauben an den sturmfesten Patriotismus des Schweizer Helden, der keine Mittel verschmäht, um seinem Vaterlande zu dienen. Jürg Jenatsch war, zur Zeit des dreißigjährigen Krieges, nachdem er in Zürich Theologie studiert, Pfarrer in Graubünden, ein fanatischer Gegner der Jesuiten und der Spanier und mitbeteiligt an dem Strafgerichte von Thusis (1618), das ihm selbst aber später nur Verfolgungen eintrug. Er wurde geächtet, mußte sein Pfarramt aufgeben und beteiligte sich dann bei der Ermordung des Pompejus von Planta auf Schloß Rietberg, eines der Häupter der katholischen Partei, welcher der Vater seiner Jugendgespielin Lukretia ist. Die Spanier rächen sich, das Haus des Pfarrers wird überfallen, sein Weib erschossen — er flüchtet und begiebt sich zum Mansfeld nach Deutschland mitten in die Kämpfe des großen Krieges. Dann finden wir ihn als Feldobersten im Dienste der Republik Venedig, deren Ansehen und Macht er in Dalmatien wahrt. Doch er hat sein Vaterland nicht aus den Augen verloren — mit Hilfe der Franzosen gedenkt er die Spanier zu verjagen und wird des edlen Herzogs Rohan Feldherr und Genosse. Doch die Unabhängigkeit Graubündens, welche dieser nach erfochtenem Siege den Schweizern verbürgte, wird in Paris nicht anerkannt. Da verhandelt Jenatsch mit den Spaniern in Mailand und zwar durch des Planta Tochter Lukretia, nimmt Herzog Rohan gefangen, zwingt ihn, sein Heer über die Grenze zurückzuführen und geht zum katholischen Glauben über. Die

Rächer des Pompejus Planta haben ihre Aufgabe nicht vergessen: bei einem Maskenball in Chur stürzen sie auf Jenatsch los, um ihn zu meucheln. Da erscheint an seiner Seite Lukretia, die gekommen ist, um ihn zu warnen, zu retten; als sie aber sieht, daß er verloren, giebt sie ihm selbst den Todesstreich mit dem Beil, das einst ihren Vater erschlagen, und mit dem ein alter, treuer Diener jetzt seinen Herrn, Jenatsch, verteidigt.

Diese Szene, so sehr sie auf der Spitze steht, zeugt von der Gabe packender Schilderung, ebenso viele andere, wie z. B. die Erstürmung des Pfarrhauses und die Ermordung der Frau des Pfarrers, nicht minder anschaulich und prächtig sind viele Bilder der Alpenwelt und auch das Venetianische Kolorit hat in den betreffenden Szenen etwas Leuchtendes und Eigenartiges. Dann ist rühmend hervorzuheben, daß der Dichter nirgends in den Fehler des archäologischen Romans verfällt: in die weitschweifige Ausmalung von Äußerkeiten. Und doch macht das Ganze mehr den Eindruck einer Bildergalerie, als den einer einheitlichen epischen Dichtung. Die entscheidende Handlung, die auch zur Schlußkatastrophe führt, ist die Ermordung des Pompejus Planta — hier mußten wir den Einblick in die Motive gewinnen, welche die Handlungsweise von Jenatsch bestimmten, in den innern Konflikt des Helden — und darüber gleitet der Dichter mit wenigen Worten wie die nüchternste Chronik hinweg und giebt erst später einmal gelegentlich eine Schilderung des Vorgangs. Jenatsch ist ein problematischer Charakter, und durch ihr letztes, etwas rätselhaftes Erscheinen und ihre bluträcherische That, die ihrer vorgängigen Absicht ins Gesicht schlägt und die man auf ein impulsives Irresein zurückführen möchte, rückt auch Lukretia in die Reihe derselben ein. Hier ist die Aufgabe des Dichters die sorgfältigste

Seelenmalerei; doch bei K. F. Meyer erhalten wir nur eine mit glänzenden Fresken illustrierte Chronik.

Weit mehr aus einem Guß ist die Erzählung: „der Heilige“ (1880), deren Held Thomas Becket ist, der als Thomas von Canterbury nach seiner Ermordung am Altar der Kirche durch normannische Edelleute von der Kurie heilig gesprochen wurde. Seine Beziehungen zu dem König Heinrich III. von England und den Söhnen desselben, deren einer der tapfere Richard Löwenherz ist, sind anziehend und spannend dargestellt, und der in seiner tiefsten Seele nagende Groll gegen den Fürsten, der seine Tochter verführt und Anlaß zu ihrem Tode gegeben hatte, geht als geheim wirkendes Motiv durch die Handlung. Der Erzähler derselben ist ein Schweizer Armbrustschütze Hans, der als Diener des Königs in alle Ereignisse mit verstrickt war. Es ist einleuchtend, daß der Dichter, wenn er seine Erzählung einem dritten in den Mund legt, auf seinen Beruf verzichtet, selbst als Herzenskündiger das innerste Getriebe der menschlichen Entschlüsse und Handlungen darzulegen. Gleichwohl hat die Charakterzeichnung in dieser Erzählung etwas Markiges und wir tappen nirgends im Dunkeln über die bestimmenden Beweggründe der Helden. Die kleineren Erzählungen K. F. Meyer's trugen alle das gleiche Gepräge lebendiger Schilderung und einzelnen fehlt auch die Wendung nicht, welche für die Novelle den scharfen Einschnitt ihrer architektonischen Gliederung bildet. „Gustav Adolfs Page“ (1882), eine Erzählung, deren Heldin eine als Page verkleidetes Mädchen ist, würde an die romantischen Erzählungen aus dem dreißigjährigen Kriege erinnern, wie sie Tromlitz verfaßt hat, wenn nicht der Charakter des Schwedenkönigs mit besonderer Kunst und Lebenswahrheit gezeichnet wäre. „Das Amulet“ (1873) ist eine Erzählung aus der Zeit der religiösen Wirren gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Der

Verfasser hat den Ton jener Zeit wohl getroffen; die Schilderung der Ermordung Coligny's und der Bartholomäusnacht ist in aller Schlichtheit ergreifend. Von den anderen kleinen Erzählungen erwähnen wir noch: „der Schritt von der Kanzel“ (1877), „Paulus im Nonnenkloster“ (1880), „das Leiden eines Knaben“ (1883) und „die Hochzeit der Mönche“ (1884). Als feinsinniger Novellist hat der Schweizer Dichter jedenfalls eine Bedeutung, die wir dem Verfasser des vaterländischen Romans „Jürg Jenatsch“ nicht einräumen können.

Die größten buchhändlerischen Erfolge hat in letzter Zeit ein Zweig des geschichtlichen Romans, der archäologische, gehabt, welchem die Sittenschilderung vergangener Zeiten bis in alle Einzelheiten der Lebensverrichtungen Hauptzweck war und der nur bei einzelnen Vertretern wie Scheffel, Freytag, Dahn daneben auch die Anziehungskraft des vaterländischen Romans ausübt.

Die eigentümliche „mittelalterliche“ Färbung, den derb treuherzigen Chronikstil haben zwei auch als epische Dichter in ähnlichen Stoffen auftretende Autoren: Scheffel („Ekkehard, eine Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert,“ 1853) und Franz Trautmann („Abenteuer des Herzogs Christoph von Bayern“, 2 Bde., 1852) getroffen, denen sich Gustav Freytag in seinem später zu betrachtenden Roman „die Ahnen“ und Julius Wolff anschließen. Die Schnörkel einer unserer Zeit fremden Naivetät und die ganze holzschnittartige Behandlung, die Trautmann im „Eppelin von Geilingen“ auch seinen Versen zuteil werden ließ, passen weniger für die rhythmisch getragene Poesie und ihre ideale Haltung, als für den historischen Roman, welcher auch als chronikartiger Spiegel der von ihm dargestellten Zeit mit ihren eckigen Formen, ihrer derben Weise, ihrem frischen Sinne auftreten darf. Scheffel

und Trautmann geben uns das unverfälschte Mittelalter — und wer sich für alte Waffen und Trachten, für Glauben und Sitte der „guten alten Zeit" interessiert, der wird diese poetische Bereicherung des germanischen Nationalmuseums nach Gebühr zu schätzen wissen. Bei Scheffel findet sich oft eine treuherzige Naivetät, ein feinerer Humor, eine echt poetische Beleuchtung, wenngleich die Charakteristik der Hauptpersonen etwas Verschwommenes hat. Je treuer diese Romane sich an historische Studien anschließen, desto mehr sind sie geeignet, die Leser in die Geschichte selbst einzuführen, welche in so spezieller Beleuchtung sich oft mehr dem Verständnis erschließt, als in den allgemeinen Umrissen der historischen Handbücher; denn wie nur die Philosophie der Geschichte den geistigen Gesichtskreis für die großen Epochen der Menschheitsentwickelung eröffnet, so giebt nur die Spezialgeschichte einen klaren Blick in das Triebwerk ihrer Thaten, in die Motive der Ereignisse, ein klares Bild der konkreten Begebenheit. Der historische Roman ist die poetisch verwertete Spezialgeschichte, während das historische Drama meist nur die weit leuchtenden Gipfel der Ereignisse in idealem Fluge streift. Freilich, der glänzende Erfolg, den Scheffel's „Ekkehard" davon getragen und der alle anderen Romanerfolge der Neuzeit mit Bezug auf die Zahl der Auflagen weit übertrifft, läßt sich nur durch eine Moderichtung der Zeit erklären. Das Verhältnis zwischen dem Mönch von St. Gallen und der stolzen Schloßdame Hedwig ist zwar mit manchem poetischen Zug geschildert und manche Feinheit ist in diese psychologische Schilderung verwebt: doch wird es mit seinen Empfindungsblüten sehr zusammengepreßt in einem Herbarium, in welchem alle die eingetrockneten und welken Klosterbräuche und sonstigen mittelalterlichen Sitten die meisten Blätter einnehmen. In der That sind manche Kapitel in krausem Mönchslatein ge-

schrieben, eine Art von Kuriositätenkabinet, in welchem allerlei Stilblüten aus alten Klosterchroniken mituntergebracht sind. Hätte Scheffel nicht einen so köstlichen Humor — man würde das Album seiner Mönchsgesichter, so scharf ihre Züge auch gezeichnet sein mögen, doch bald zuklappen und ungenießbar finden. Der Einbruch der Hunnen, deren Sitten und Kampfweise ebenfalls mit sorgfältiger Kleinmalerei geschildert werden, bringt zwar etwas Sturm und Drang in das idyllische Gemälde, hat aber doch auch für uns Kinder des neunzehnten Jahrhunderts nur ein historisch-ethnographisches Interesse. Dagegen hat die Landschaftsmalerei Scheffel's etwas Anheimelndes: es ist ein Stück deutscher Erde, die Gegend am Bodensee, die in wechselnder Beleuchtung, in einer Menge sauber ausgeführter, ansprechender Bilder uns geschildert wird. Dasselbe gilt von der erhabenen Alpenwelt der Schweiz. Der Dekorationsmaler und der Regisseur, besonders wo es altertümliche Ausstattung und Requisiten gilt, unterstützen den Dichter wesentlich.

In Scheffel's Fußtapfen trat ein anderer Poet, der ihm bereits in der lyrisch-epischen Dichtung Gefolgschaft geleistet, auch auf dem Gebiete des Romans. Der Dichter des „Till Eulenspiegel" und des „wilden Jägers", **Julius Wolff**, veröffentlichte einen sehr umfassenden Roman: „der **Sülfmeister**" (2 Bde., 1883), eine alte Stadtgeschichte, und wie in „Ekkehard" das klösterliche Leben, so wurde hier das Treiben in den alten Städten des deutschen Reichs um das Jahr 1454 mit einer sich in alles Detail versenkenden Treue geschildert; doch überwog hier die Kleinmalerei in einer oft störenden Weise. Die Darstellung der alten Handwerksbräuche, der städtischen Verfassung, der Wahlen der Ratsherren, Sülfmeister, Amtsmeister nimmt einen die Haupthandlung beengenden Raum ein; es sind Abschnitte in dem Werke, die durchaus mehr in eine Kulturgeschichte

der deutschen Städte oder des deutschen Handwerks gehören, als in einen Roman. Dergleichen weitschweifig ausgeführte Spezialitäten schließen das poetische Interesse aus und schieben sich breit als Selbstzweck in ein Dichtwerk ein. Auch der oft schalkhafte Humor Julius Wolff's hat hier durch häufige Wiederholungen und allzu behäbiges Verweilen bei gleichgültigen Einzelheiten etwas Ermüdendes. Es giebt eine Grenze, wo auch die für das Epos erforderliche Breite der Darstellung aufhört und die aus aller Dichtung herausfallende Prosa der gegebenen Überlieferungen beginnt. In dieser vollgestopften Ansammlung städtischer Altertümer wird der Raum für das Talent des Dichters allzusehr eingeengt; doch weiß es sich auch hier Bahn zu brechen. Das Charakterbild des Sülfmeisters selbst hat markige Züge; wo sich die großen Volksbewegungen aus allzu weitgreifenden Vorbereitungen entwickeln, da zeigt sich die Gabe lebendiger Schilderung; in den Liebesszenen herrscht ein inniger Ton und oft schalkhafte Naivetät, und das Ganze würde einen durchaus anheimelnden Eindruck machen, da sich dies Städtebild auf vaterländischem Boden aufbaut, wenn man nicht zu sehr durch einen Wust von Statuten aller Art sich durcharbeiten müßte. Es kommt dazu die Anarchie deutscher Reichszustände; es treten immer neue Verwickelungen ein und niemand weiß zuletzt mehr, wer Koch oder Kellermeister ist. Der eigentliche Konflikt spielt zwischen der Stadt Lüneburg und den Prälaten wegen der Solquellen der Stadt. Da greift der päpstliche Legat ein; der alte Rat wird abgesetzt, der neue wird durch einen Aufstand des Volkes gestürzt. Auf einmal erscheint der Herzog von Lüneburg, von dem bis dahin fast noch gar nicht die Rede war, auf dem Plan, um seine Herrenrechte über die Stadt geltend zu machen.

Die Beziehungen des alten Städtewesens zum modernen sind indes noch lebhaft genug, um derartigen Stoffen eine gewisse Teilnahme zuzuwenden. Weniger ist dies beim Ritterwesen der Fall, und die Wiedergeburt der alten Ritterromane in neuer Form ist als kein Fortschritt der Litteratur zu betrachten. Julius Wolff hat eine solche in seinen Romanen: „der Raubgraf" (1884) und „das Recht der Hagestolzen" (1887) angestrebt. Die letztere Erzählung, eine Heiratsgeschichte aus dem Neckarthale, knüpft an eine Rechtsbestimmung an, der zufolge der Landesfürst das Recht hat, die Güter eines Hagestolzen zu konfiszieren, sobald derselbe das fünfzigste Lebensjahr erreicht hat. Wie nun für den tapferen Ritter Hans von Steinach von seiner Familie kurz vor Eintritt des verhängnisvollen Alters, trotz seiner Ehescheu, eine schöne Witwe, Juliane von Rüdt, mit der die Steinachs eigentlich in Feindschaft leben, ausersehen wird, und nun der Ritter per tot discrimina rerum schließlich die Hand dieser Witwe erhält, die allerdings schon eine Jugendgeliebte von ihm war: das wird uns mit einer behäbigen, den Rahmen der kulturhistorischen Anekdote überflutenden Breite erzählt. An und für sich wird man dem Treiben der alten Raubritter nur geringe Sympathien entgegenbringen, doch der Dichter läßt auf ihr räuberisches Tagewerk und ihre blutigen Fehden nur hier und dort ein flüchtiges Streiflicht fallen. Dagegen führt er uns in die Gefühlswelt und das häusliche Treiben der Burgbewohner und Burgbewohnerinnen ein; die Mädchenlieder sind anmutend, wenn auch etwas modern, die Naturszenerie, die hohen Burgen am Neckar, die Flußufer, die anmutigen Waldverstecke sind stimmungsvoll geschildert; hier und dort bricht auch ein kerniger Humor durch, und das mittelalterliche Kolorit ist ohne zu aufdringliche Manieriertheit gewahrt, obschon man bisweilen glaubt, in diesen faustrechtlichen

Kämpen verkleidete moderne Feudalherren und in diesen Ritterfräuleins moderne junge Pensionärinnen zu erblicken.

Noch weiter zurück greift der archäologische Roman, der das graue Altertum vor uns neu zum Leben erstehen läßt. Dieser Roman ist in neuester Zeit Mode geworden und hat die Dorfgeschichten und „Soll und Haben" abgelöst. Der Autor, der das Glück hatte, dieser Romangattung zu so sensationellem Erfolge zu verhelfen, ist der auch als Ägyptologe bekannte Georg Ebers, geb. am 1. März 1837 in Berlin, Professor in Leipzig, Entdecker des aus dem 16. Jahrhundert v. Chr. stammenden „Papyrus Ebers", des ältesten Denkmals ägyptischer Schrift. Der akademischen Thätigkeit mußte er vor drei Jahren wegen körperlicher Lähmung entsagen, er lebte seitdem teils in seiner Villa am Starnberger See, teils in Wiesbaden und München. Zuerst hatte der junge Gelehrte sich auf das Gebiet der Dichtung gewagt in seinem historischen Roman: „Eine ägyptische Königstochter" (3 Bde. 1864, 7. Aufl. 1877); doch erinnerte das Werk noch lebhaft an Becker's „Charikles"; die poetische Illustration der Kulturgeschichte, das Lehrhafte im dichterischen Bilde trat in den Vordergrund. Die bedeutendste dieser ägyptischen Dichtungen ist dagegen „Uarda" (3 Bde., 1876), ein Roman, der ebenso das Werk des Gelehrten wie des Dichters ist; ganze Abschnitte darin verraten das selbstgenugsame Behagen, mit welchem der Autor seine von den alten Papyrus abgelesenen Notizen sowie überhaupt die ganze Fülle seiner Spezialkenntnisse in greifbare Bilder zu verwandeln sucht. Zwar soll der Roman ein abgeschlossenes Kulturgemälde der Zeit geben, in welcher die Handlung spielt; doch die Handlung selbst soll uns zwanglos in alle diese Lebenskreise führen, das Interesse an ihrem Fortgang so überwiegend sein, daß wir nirgends von demselben abgelenkt werden zur Betrachtung von Zuständen, welche für ihre Entwickelung

gleichgültig sind. Es ist ungefähr dasselbe, wie wenn wir in einer schönen Alpenlandschaft alle Umrisse derselben in uns aufnehmen, ihrem stimmungsvollen Reiz, dem Duft, der über der Ferne schwebt, uns mit unbefangenem Genuß hingeben, und unser Führer uns dann plötzlich beiseite führte, um mit seinem mineralogischen Hammer Stücke von einer Felswand herunterzuklopfen und uns über die Steinbildung, die Lagerung der Schichten u. s. w. zu unterrichten. Gewiß ist dies sehr interessant und lehrreich; aber wir verlieren darüber den ästhetischen Reiz des Bildes. Ebers klopft mit seinem ägyptologischen Hammer so oft ans Gestein, daß wir von dem rein poetischen Genuß durch wissenschaftliche Interessen abgelenkt werden.

Es sind zum Teil derartige Fragen von einer mehr gelehrten Neugier, auf welche der Roman uns Antwort giebt: Wie war das Schul- und Tempelwesen der Ägypter beschaffen? Wie und wo wurden bei ihnen die Toten einbalsamiert? Wie stand es mit dem Zauberwesen und den Liebestränken, wie mit den geächteten Klassen und der Reinigung nach dem Verkehr mit ihnen? Wie waren die Schlösser und Gärten der Vornehmen, wie die Hütten des Volkes beschaffen? Wie sah eine Schlacht aus, welche von den alten Ägyptern geliefert wurde?

Daß manche dieser Fragen in einer Weise beantwortet werden, welche dem Interesse an der Handlung selbst nicht Eintrag thut, geben wir gern zu; bei anderen aber begiebt sich der Dichter auf Seitenwege, wo er dann dem Gelehrten Platz macht, und so bleibt im ganzen als Totaleindruck doch das Überwiegen der Schilderungen der Äußerlichkeiten eines altersgrauen Kulturlebens über den spannenden Gang innerer Entwickelung der Handlung.

Noch ein anderes Mißverhältnis wird als störend empfunden: dasjenige zwischen der Denkweise und Empfindungs-

weise der Helden und Heldinnen und dem Kolorit einer Zeit, die uns mit so großer Treue in der Detailmalerei vorgeführt wird. Ebers behauptet zwar in der Vorrede, daß die steifen Linien der alten ägyptischen Kunstgebilde nicht für die Darstellung des Menschenlebens in jener Zeit maßgebend sein könnten, daß diese Steifheit auf konventionellen Formen, auf theoretischen Kunstregeln beruhe, und die alten Ägypter ein sehr bewegliches Volk gewesen seien; doch ein Volk kann ebenso wenig aus seiner Haut herausfahren wie ein Mensch, und gegen die leere Allgemeinheit, daß die Menschen zu allen Zeiten sich gleich geblieben seien, protestiert die Kritik nicht weniger als die Kulturgeschichte. Mit je größerer Treue Ebers die Sitten des alten Ägyptens, die Herrschaft des dumpfesten Aberglaubens, die ganze Engherzigkeit der Institutionen des Nillandes schildert, so daß man selbst den dumpfen Druck dieser einschneidenden Fesseln zu fühlen meint: desto weniger glaubhaft will es uns erscheinen, daß Idealgestalten wie dieser Pentaur und seine Geliebte, die Prinzessin Bent-Anat, auf solchem Boden erwachsen können. Das sind durchaus modern denkende und fühlende Menschen, die sich als alte Ägypter maskiert haben; Pentaur ist eine echte Faustnatur, und ein Materialist des 19. Jahrhunderts ist ihm in Gestalt des Arztes an die Seite gestellt. Gerade wo in dem Werke die hocherfreulichen dichterisch schönen Stellen beginnen, da wird der Bruch zwischen dem Stoff und der Behandlungsweise empfindlich, während bei den mehr archäologischen Schilderungen zwischen beiden ein ungestörter Einklang herrscht.

Den historischen Hintergrund der Handlung bildet der Kampf des Priestertums gegen den kriegerischen König Rhamses, der im letzten Bande mit aller Glorie und Energie des Eroberers auftritt, sodaß die Intrigen seiner Feinde, besonders des nach der Herrschaft strebenden Statthalters

zunichte werden. Ein tiefergehender Konflikt wird hervorgerufen durch die Opposition des freien Geistes gegen die starren, hierarchischen Satzungen; die Prinzessin Bent-Anat und Pentaur sind die Vorkämpfer in diesem Kampfe. Eine Ehe zwischen den beiden Liebenden kann der Autor in der geschlossenen Welt des ägyptischen Kastenwesens indes nur ermöglichen, indem er die Verwickelung der Deszendenz, Kindertausch und Standeserhöhung des Pentaur zu Hilfe nimmt. So ist auch die Titelheldin des Romans, Uarda, ein nordisches Fürstenkind; sie hat aber für das Werk selbst nur eine episodische Bedeutung. Das weiße Mädchen, das unschuldig leidende, über welches der Autor grausam so viel Unheil verhängt, die er am Anfang überfahren und am Ende fast verbrennen läßt, ist von ihm mit echt poetischem Zauber ausgestattet. Zu den Schönheiten, an denen der Roman so reich ist, rechnen wir die Begegnung Pentaur's und der Bent-Anat, der eigentlichen Heldin, in dem Heiligtum der Hator, die prächtigen Naturhymnen Pentaur's in der Berglandschaft der Sinaihalbinsel, die Schilderung der Schlacht und des Schloßbrandes im letzten Bande.

Nächst Uarda halten wir für einen der besten Romane von Ebers „Die Schwestern“ (1880). Nicht das abgesperrte isolierte Ägypten des grauen Altertums mit seinem durchaus eigenartigen Volksgeist wird uns hier vorgeführt, sondern das Ägypten der Ptolemäer, in welches das Hellenentum eingedrungen ist und welches die Erben desselben, die Römer, bereits an ihren Siegeswagen zu spannen suchen. Dadurch kommt eine vielfache Brechung der poetischen Lichtstrahlen und eine reichere Farbengebung in die Dichtung: das uralte Ägypten mochte doch manchem allzu sehr grau in grau, allzu sehr versteinert und versteift erscheinen in seinen gleichsam festgefrorenen Sitten. Doch mit dem weitern Horizont, den die Dichtung gewinnt, verliert sie auf der

anderen Seite wieder jene Beschränkung, welche für die Abgeschlossenheit des Kunstwerkes willkommen sein muß. Es werden in der neuen Dichtung vielfache und reichere Töne angeschlagen; die Handlung zeigt mancherlei Strömungen, die nebeneinander hergehen. So wendet sich die Teilnahme wechselnd der einen und der anderen zu, und der Abschluß der Komposition selbst vermag nicht allen gleichmäßig gerecht zu werden; es bleibt ein Gefühl der Unbefriedigung zurück. Daß der Dichter seinem Euergetes, dem stierköpfigen, etwas wüsten Despoten das letzte Wort gönnt, daß dieser noch dazu mit einem Monolog das Werk abschließt, wird gewiß von vielen Lesern als ein Mißklang empfunden werden. Und wenn sie in den Büchern der Geschichte nachblättern und dann erfahren, daß dieser Euergetes, später aus seinem Exil zurückkehrend, unsere Kleopatra, seines Bruders Frau und eigene Schwester, heiratet, und dann noch seine Nichte dazu: so begreifen wir allerdings, daß der Dichter diese inzestuösen Perspektiven mit ihrem Durcheinander der Familienverhältnisse lieber verschleiert hält, und sich mit dem naiven Inzest begnügt, der in dem Roman selbst als eine selbstverständliche historische Situation hervortritt: der Ehe zwischen Ptolemäus und seiner Schwester. Sehr heimisch wird man sich zwar in diesen aparten Verhältnissen nicht fühlen und das eheliche Glück wird immer einen gewissen Haut-gout für uns haben. Dafür entschädigt die trefflich kontrastierte Zeichnung der beiden Schwestern, das Charakterbild des Römers Scipio und des Griechen Dion, der mit seiner Taubenpost der Held eines reizenden anakreontischen Genrebildes ist, die hübschen Genrebilder aus dem ägyptischen Tempel, die reizenden Naturschilderungen, einige romantische Nachtszenen und dann wieder philosophische Gespräche, in denen der Dichter, ohne den Charaktertypus der Sprechenden zu verwischen, doch ungezwungen feinsinnige Bemerkungen einzustreuen weiß.

Der Roman „Homo sum“ (1878) spielt im 4. Jahrhundert nach Chr. und zwar in der Felsenlandschaft des Sinai. Der Held ist ein Märtyrer, der die Schuld eines anderen auf sich genommen hat und dessen Strafe, die Ausstoßung, erleidet. Der Roman, in dessen Mittelpunkt die schöne Gallierin Sirona steht, hat vielleicht am wenigsten gelehrten Ballast. Übrigens wird die Idee der Ertötung des Lebens hier nicht verherrlicht, wie Gutzkow in seiner Polemik gegen diesen Roman annahm, sondern widerlegt. Der Roman „Der Kaiser“ (2 Bde., 1881) hat zum Helden Kaiser Hadrian, und auch Antinous spielt darin eine wichtige Rolle. Er bietet keine neuen, für das Charakterbild des Autors wichtigen Züge, er enthält lebendige und anziehende Schilderungen, doch ist er zu sehr ins Breite gedehnt und es wiederholen sich einzelne frühere Motive, wie die Charakterkontraste der beiden Schwestern.

Eigenartiger ist „Serapis“ (1884); ein Roman, der uns nach Alexandria, zur Zeit der Neuplatoniker und der Kämpfe zwischen Christentum und Heidentum versetzt. Den Mittelpunkt der Handlung bildet die Zerstörung des Serapistempels, dieses großartigen Heiligtums der heidnischen Welt und des ägyptisch-griechischen Glaubens. Die Schilderung dieses Kunstdenkmals, der Orgie der berauschten Heiden und des Kampfes mit den einbrechenden Christen sowie der Zertrümmerung der prachtvollen Serapisbildsäule gehört nicht bloß zu den Glanzpunkten dieses Romans, sondern überhaupt zum Besten, was wir der Feder dieses Schriftstellers verdanken. Freilich kann der wüste und wilde Kampf zwischen Christentum und Heidentum nur eine sehr unerquickliche Stimmung hervorrufen; wir werden sehr lebhaft an Kingsley's „Hypatia“ erinnert, wo ganz ähnliche Szenen geschildert werden. Sie sind dort so unerfreulich wie hier: diese aus Glaubenswahnsinn blutlechzende Menge mit den Priestern und Mönchen,

die ihre Wut schüren, ist ebenso unsympathisch wie die heidnische Turba mit den Orgien der Verzweiflung. Charaktere wie Theophilus und Eusepius sind übrigens der Kingsley'schen Schablone ziemlich genau nachgezeichnet. Die milden Lichter, die Ebers einer Konstantia und anderen Charakteren aufsetzt, genügen nicht, den Eindruck des Brutalen, den alle diese Vorgänge machen, zu verwischen. Neben den Schattenseiten des Stoffes finden sich aber auch die der Komposition: die Haupt- und Nebenpersonen sind nicht scharf genug gesondert; auf keine Gruppe ist der Hauptton gelegt, und die Handlung strebt nicht einem festen Ziele zu. Sie beginnt mit allerlei archäologischen Promenaden. Dann scheint's, als ob die muntre Dada und die fromme Agne, zwei junge weibliche Dioskuren, wie sie zur Schablone der Ebers'schen Romane gehören, die Hauptheldinnen sein sollen, während doch von Hause aus Konstantia und Gorgo scharf in den Vordergrund gerückt werden müßten, weil ihr Geschick mit dem Geschicke des Gottes Serapis und dessen Fall, dem historischen Mittelpunkte, aufs engste verknüpft ist. „Die Nilbraut" (3 Bde., 1886) spielt weit später, in der Zeit, wo die Jünger Mohammeds das Nilland in Besitz genommen hatten. Da entfaltet sich ein buntes Leben: Ägypter, Griechen, Perser, Araber, das alles wogt am Nilstrom in Memphis durcheinander. Der erste Teil des Romans ist reich an glücklichen, originellen Erfindungen: der Smaragd und seine Schicksale, die Liebenden Paula und Orion in ihrem feindlichen Gegenübertreten, das ganze Leben in der Statthalterei fesselt in höchst anschaulicher Schilderung die Teilnahme. Im zweiten Teil erlahmt dieselbe durch eine allzu große Breite der Darstellung und durch eine zerstreuende Übervölkerung des Romans mit neu auftretenden Charakteren. Dagegen erweckt der dritte Teil wieder gesteigerte Spannung: daß ein Opfer in den Nil geschleudert werden soll, um ihn zum

Anschwellen zu bewegen, daß Paula wegen ihres Anteils an der Flucht der Nonne dazu erwählt wird: das ist ein eigenartiges Motiv. Märchenhafte Charaktere wie der haßerfüllte greise Ägypter Horus Apollo und der Schwarze Obade greifen in die Handlung ein; es ist leidenschaftliche Bewegung in allen Gruppen; die Schilderungen sind lebendig und farbenprächtig; nur gegen die Konsequenz in der Charakterzeichnung möchte man bei Orwa und der bisweilen böswilligen Katharina, die sich zuletzt für Paula opfert, Bedenken hegen. In dem Roman „Josua“ (1890) kehrte Ebers in das graueste Altertum des Nillandes zurück, wo sich die biblische und die ägyptische Überlieferung berühren. Den Glanzpunkt der Erzählung bildet die Wanderung der Juden durch das Rote Meer, welches das nachrückende Heer der Pharaonen verschlingt. Diese lebendige Schilderung bietet zugleich die beste Auslegung des biblischen Wunders. Der neueste Roman von Ebers „Per aspera“ (2 Bde., 1891) hat von allen seinen Werken am meisten Zusammenhalt und dramatischen Schwung. Ein interessantes pathologisches Charakterbild ist der Kaiser Caracalla.

Während Ebers die Technik des Romans in den meisten seiner ägyptischen Werke beherrscht, verliert er auffallender Weise den eigentlichen Faden spannender Komposition, sobald er einen anderen Boden und eine andere Zeit für seine Stoffe wählt. Hier zeigt sich Ebers als Schüler Freytag's und der selbstgenugsamen Genremalerei, die oft eine Mosaikmalerei mit bunten Steinen und gefärbten Glasstiften ist. So weiß man in der ersten Hälfte des in Holland spielenden Romans: „die Frau Bürgermeisterin“ (1882) lange Zeit nicht, für welche der Personen man sich eigentlich interessieren soll; doch in die schlaff hängenden Segel der Handlung fährt in der zweiten Hälfte des Romans ein günstiger Fahrwind, sobald

sobald die Belagerung der Stadt Leyden durch die Spanier erzählt wird, und es finden sich einige Szenen von dichterischem Zauber. „Ein Wort" (1883) enthält eine Mosaik kulturgeschichtlicher Bilder am Faden einer durch Jahre und Jahrzehnte sich hinziehenden von Ort zu Ort springenden Erzählung. Einen großen Teil des Romans nehmen Kriegs- und Lagerbilder in Anspruch; manche Kapitel desselben erinnern mehr an Tromlitz und Blumenhagen als an Walter Scott. Einheitlicher ist die Handlung in dem Roman „die Gred" (2 Bde., 1888), einem prächtigen Schmuckkästlein der ganzen Herrlichkeit des alten Nürnberg, doch in ermüdender Breite bisweilen an Wolff's Sülfmeister erinnernd.

Ein anderer Autor, Felix Dahn, greift wie Freytag in die altdeutsche Geschichte zurück, und schildert die Kämpfe der Deutschen in Italien in seinem Roman: „Ein Kampf um Rom" (4 Bde., 1876). Wiederum ist der Dichter zugleich Fachgelehrter; über die Kämpfe der Goten und die Rechtszustände dieses Volksstammes hat Dahn einige streng wissenschaftliche Werke verfaßt. Das historische Gemälde, das er vor unseren Augen entrollt, umfaßt ungefähr dreißig Jahre; denn der Roman beginnt kurz vor dem Tode des Theodorich und endet mit der Niederlage von Tejas am Vesuv, dem Untergange des gotischen Reichs in Italien. In dieser Zeit führten nacheinander die Gotenkönige Theodat, Witichis, Totilas und Tejas das Zepter im Kampf mit den Byzantinern, denen sich zum Teil die Römer und Italiener anschlossen. Gegenüber den Herrschern des deutschen Stammes steht nun der kluge byzantinische Kaiser mit seiner Gattin, der früheren Schauspielerin Theodora, die zur gekrönten demimonde gehört, mit seinen Feldherren, dem heldenmütigen Belisar und dem schlauen Narses. Und zwischen diesen historischen Gruppen bewegt sich eine vom Dichter frei erfundene Gestalt, die er gleichsam zum Souffleur der wichtigsten

Ereignisse macht, der Präfekt Cethegus, ein Mann von Herkunft und Gesinnung, welcher Rom und Italien ebenso von den Goten wie von den Byzantinern zu befreien sucht, ein verspäteter Cäsar und verfrühter Rienzi.

In dem Rahmen dieser umfangreichen Epoche finden sich so viele Haupt- und Staatsaktionen, Schlachten und Belagerungen, daß der Dichter, der einen solchen Stoff darstellen will, ein Meister sein muß in dem großen geschichtlichen Tableau. Dahn hat Kraft und Schwung, den Sinn für das Mächtige; seine Kriegsbilder sind nicht wie die Freytag'schen im genrehaften Stil eines Wouwermann gehalten; man fühlt gleichsam das Wehen der geschichtlichen Windsbraut, welche durch die Lande fährt. Doch das Lob muß nach zwei Seiten hin wieder eingeschränkt werden. Einmal wirken die häufigen Kampfesbilder ermüdend. Wir haben nicht das Interesse für diese gotischen Kriege wie etwa die Griechen für die Helden Homer's hatten; ihre, wenn noch so heldenhaften Zweikämpfe und die Kämpfe ihrer Mannschaften wiederholen sich allzu oft und verstoßen so gegen eine Grundregel der Poesie, die uns nicht die Geschichte des sich ewig wiederholenden Geschehens, sondern nur in einmaliger Abkürzung ein entscheidendes Bild vorführen soll. Dann aber ist auch die Darstellung oft nicht episch, sondern historisch; sie wendet sich nicht an die Anschauung, sondern an das Gedächtnis; sie giebt oft die Karte statt des Bildes und es ist nicht zufällig, daß dem Werke auch Karten beigegeben sind. Kein Thor der Stadt Rom wird uns geschenkt, und diese Thore werden wie in einem Parolebefehl in der Schilderung der strategischen Anordnung bezeichnet. Ein „Zuviel" auf der einen Seite, ein zu genaues und zu trockenes Eingehen auf die Schlachtberichte des Prokop auf der anderen, stören etwas den harmonischen Eindruck der Darstellung. Einzelne Schil-

derungen solcher Kriegsthaten, wie diejenige der Eroberung Roms durch Totilas und der letzten Schlacht des Tejas bei Neapel haben dafür hinreißenden Schwung und glänzende Farbengebung.

Der freierfundene Teil des Dichtwerkes ist, wenn wir von Cethegus absehen, meistens denjenigen Situationen gewidmet, in denen Frauen die Hauptrolle spielen. Zwar befinden sich auch unter diesen weltgeschichtliche Persönlichkeiten, wie vor allem die Kaiserin des Ostreiches, die verbuhlte und herrschsüchtige Theodora, und des Theodorich Tochter, die Königin Amalaswintha; aber wo sie in die Handlung eingreifen, da hat, wenn auch die Anknüpfungspunkte historisch sind, doch der Dichter am meisten von dem Werg der eigenen Phantasie mit hineingesponnen, und neben den Frauen der Geschichte finden sich in dem Romane zahlreiche Frauen und Mädchen, welche dieser Phantasie ihr Leben oder ihre Lebensfähigkeit verdanken.

Wenn wir dem Autor auf diesem Wege seiner freien Erfindungen folgen, so stoßen wir auf große Schönheiten, in denen das Talent des Dichters weit bedeutsamer hervortritt als in seinen bisher veröffentlichten dramatischen Werken. Die Meerfahrt des jungen Königs Athalarich und seiner geliebten Camilla ist ein Bild von schönem Reiz, und der gleich darauf folgende Tod der Liebenden durch den Gifttrunk wirkt nach diesem Bilde des Glückes um so ergreifender. Die Ermordung der Königin Amalaswintha, die in so raffinierter Weise durch ihre wütende Gegnerin Gotelindis in den Baderäumen einer Villa am Bolsenersee vollzogen wird, ist mit lebendigsten Farben geschildert und gehört zu den grellsten Effekten des Romans. Eine echt ländliche Idylle bietet das Familiengemälde des späteren Königs Witichis, in welchem als deutsche Hausfrau Rautgundis hervortritt. Diese wird später die Heldin eines

dramatischen Konflikts. Witichis kann die ihm durch die Wahl des Gotenvolkes zugefallene Krone nur dadurch behaupten, daß er um die Hand der Mataswintha wirbt, welcher, da sie aus dem Stamme des Theoderich entsprossen, die alten Heerführer der Goten in Ravenna treu bleiben; er muß sein Weib verstoßen oder vielmehr sie wählt freiwillig die Verbannung. Mataswintha sucht vergebens die Liebe von Witichis zu gewinnen. Als Ravenna von Belisar belagert wird, steckt sie in wilder Leidenschaft die Kornspeicher in Brand. Rautgundis befreit Witichis, flieht und stirbt mit ihm. Hier weicht der Dichter von dem Geschichtschreiber ab; denn Witichis wurde nach Byzanz gebracht, wo er noch längere Zeit lebte.

In dem Buche „Totilas“ wird mit farbenfreudigem Kolorit die Vermählung dieses „Sonnenjünglings“ und Siegesfürsten mit der Römerin Valeria geschildert, nachdem die Liebe des jungen Goten zu ihr schon früher in ansprechender Weise vor uns hintrat; die lieblich schöne Gotin, das Hirtenmädchen, und die blonde Skandinavierin geben der weiblichen Gruppe neue Farbentöne. Dem schönen Tag der Herrschaft von Totilas folgt der blutige Abend von Taginä, wo er untergeht, und die Geliebte ihm folgt. Der Sänger Adalgot, der auch durch das letzte Buch noch mit Stabreimen und Vollreimen Großthaten und Niederlagen verherrlichend und elegisch feiert, ist zugleich ein Träger des lyrischen Talents, von welchem Dahn so glänzende Proben gegeben hat. Auch die Frauen der Oströmer, Theodora und Antonia, sind nicht nur im wirksamen Kontrast zu einander gestellt, sondern auch zu den abendländischen Weibern. Theodora hat etwas von dem Blute der Kleopatra; die Intrigen in den byzantinischen Kaisergemächern haben die Schlangenwindungen, wie sie in diesen steifen Prunk- und

Hoffalons am Platze waren. Auch Kaiser Justinian ist ein glaubwürdiges Charakterbild.

Der Roman ist das Werk eines Dichters, der historische Fresken zu malen versteht mit kühnem Zug und freiem Schwung der Linien, und das Werk eines Gelehrten, der die dargestellte Zeit bis in das feinste Geäder ihrer kulturgeschichtlichen Zustände hinein kennt. Doch die Geschichtschronik stört zuweilen die Dichtung und die Darstellung wird bei allen Vorzügen manieriert durch die von Band zu Band zunehmenden Lakonismen des Satzbaues. Die kleinen „Romane aus der Völkerwanderung", welche sich dem „Kampf um Rom" anschlossen, tragen im ganzen dieselbe Physiognomie zur Schau wie das größere Werk: es sind dieselben Kampfszenen, dasselbe Schwert- und Schildgerassel, aber auch dieselben wärmer beleuchteten Situationen und die gleiche eingehende Kenntnis altgermanischer Zustände. Die Heldin des ersten Romans „Felicitas" (1882) ist die Frau eines Steinmetzen Fulvius in dem alten Claudium Juvavium (Salzburg). Ein doppelter Feind dringt in ihr Haus. Der Tribun, der es auf die schöne Frau abgesehen hat, und der Wucherer Zeno, der sich für eine alte Schuld bezahlt machen, der Villa bemächtigen und Felicitas als nicht freigelassenes Sklavenkind dem Fiskus zuweisen will. Der Einbruch der Germanen in das römische Reich zerreißt das Gewebe dieser Intrige, ein deutscher Fürstensohn schützt Felicitas, welche im übrigen nachweisen kann, daß sie in aller Form rechtens freigesprochen ist, vor dem Tribunen, den er mit dem herausgerissenen Marmorstein der Schwelle der Villa erschlägt. Den Glanzpunkt der Erzählung bildet die Darstellung der Kämpfe zwischen den Germanen und Römern; auch die Empörung der Sklaven und die Szenen in der Basilika sind lebhaft geschildert. Ebenso ist in dem zweiten Roman „Bissula" (1883) die Erstürmung des römischen Lagers

durch die Alemannen wohl die Glanzstelle, nachdem wir allerdings allerlei archäologische Abhandlungen über die Einrichtung der römischen Kriegslager sowie über einen altgermanischen Heerding mit seinen Sprüchen und Formeln haben mit in den Kauf nehmen müssen. Die Heldin ist eine Schwäbin aus der Zeit der Völkerwanderung, eine alemannische Lorle, und die Art, wie sie mit ihren Liebhabern umspringt, erinnert daran, wie die Grille der George Sand ihren Landray behandelt: nur ist das alles urgermanisch gefärbt in einem Kraftstil der Urzeit. Um ihr Schicksal sind wir indes wenig besorgt, da sie stets eine Bärin zur Seite hat, welche dem Autor auch zu einer lebenswahren Tiermalerei Anlaß giebt. In den späteren Erzählungen hat Felix Dahn verschiedene Töne angeschlagen: „die schlimmen Nonnen von Poitiers“ (1884) sind nicht viel mehr als eine lustige Mädchenpensionsgeschichte in altertümlicher Einkleidung, während „Fredegunde“ (1886) uns in die Schreckenszeit der Merovinger und ihrer dämonischen Frauen führt. Einzelne schwunghafte historische Fresken enthalten die Romane: „Gelimer“ (1885) und „Attila“ (1888); doch tritt die Vorliebe für das Grelle und Grausame, für neufranzösische Sensation im Kostüm der Vandalen und Hunnen bisweilen störend hervor. „Die Kreuzfahrer“ (2 Bde., 1884), ist eine Erzählung aus dem 13. Jahrhundert aus der Zeit des Hohenstaufenkaisers Friedrich II. und schildert uns in ihren Licht- und Schattenseiten die Zeit der Kreuzzüge: unter den Fürsten und Rittern fehlen auch die Sänger nicht, wie Walter von der Vogelweide, auch nicht Vagabonden wie der schlaue Böppele, und ein dorfgeschichtliches Liebespaar, während das Mannweib Wulfheid mit seinem Scheintod und Begräbnis zu einer hochdramatischen Szene Anlaß giebt.

In die entlegenste Vorzeit greift Dahn zurück in seinen zwei Götterromanen: „Sind Götter?“ (1874) und „Odhins Trost“, einem nordischen Roman aus dem elften Jahrhundert (1880). Beide Werke sind aus dem Studium der nordischen Altertümer und der germanischen Mythologie hervorgegangen. Das zweite besonders ist eine Art von Götterepopöe in romanhafter Einkleidung. In dem ersten wirkt die altertümelnde Manier geradezu abstoßend; in dem zweiten vergißt man sie eher über dem dichterischen Schwung der Darstellung. Die Tendenz beider Werke könnte man eine atheistische nennen. Auf Erden geschieht nur was notwendig ist; Heidengötter sind nicht, aber die Christengötter sind auch nicht, heißt es in dem ersten Werke, und Odhins Trost hat denselben Grundgedanken. Die Neudichtung der „Edda“ bildet den Kern dieses Romans; die Edda aber verkündet, daß sich nach der Götterdämmerung die Welt zum andern Male erheben werde. Der letzte Trost ist die Stärke von oben: das hat man auf den Gott des Christentums gedeutet. Doch Dahn nimmt an, daß damit der starke Trotz der Götterlosigkeit gemeint sei. Und das ist eben Odhins Trost.

Die Erfolge von Georg Ebers und Felix Dahn ermutigten einen andern Professor, ebenfalls einen Abstecher auf das Gebiet jener Romane zu machen, die man mit Recht als Professorenromane bezeichnet; denn das verhaltene „Kolleg“, wie man's nennen könnte, gehört zu seinen Eigenheiten, und wo der Dichter schweigt oder schläft, da wacht und spricht der Professor. Adolf Hausrath, geb. am 13. Januar 1837 zu Karlsruhe, seit 1861 Dozent der Kirchengeschichte in Heidelberg, seit 1867 Professor, ein vortrefflicher Theologe, der Biograph von David Strauß, hat unter dem Pseudonym „George Taylor“ Romane herausgegeben, welche einiges Aufsehen machten, da sie der

Geschmacksrichtung der Zeit entsprachen und in den nicht zu unterschätzenden Einflüssen der Universitätssalons eine weitreichende Propaganda fanden. In seinem „Antinous“ (1880) machte er zuerst dem ägyptischen Roman von Ebers Konkurrenz, in seiner „Klytia“ (1883), die im 16. Jahrhundert spielt, „den Ahnen“ von Gustav Freytag und in seiner „Jetta“ (1884) den kleinen Erzählungen Felix Dahn's aus der Zeit der Völkerwanderung. Er bewegt sich also im Fahrwasser unserer erfolgreichsten Romanautoren mit dem sichtbaren Streben, die Kränze dieser drei poetae laureati auf seinem Haupte zu vereinigen. An gründlicher Kenntnis der von ihm geschilderten Epochen steht er kaum hinter ihnen zurück; auch besitzt er ein ihnen nahekommendes Darstellungstalent, wenn er auch in der Technik des Romans, wie alle diese Romandichter der verschiedenen Fakultäten, viel von den nicht öffentlich lehrenden Erzählern lernen könnte; jene verstehen fast alle nicht, eine von Hause aus auf bestimmte Ziele sich richtende Spannung hervorzurufen und die Hauptgestalten von den Gruppen der Masse loszulösen. Wie in Ebers Roman: „der Kaiser“ sind auch in „Antinous“ die Helden Hadrian und der schöne bithynische Lustknabe, der durch die Verderbnis des großen, entnervten Fürsten zu Grunde gerichtet, sein Heil sucht in den Geheimnissen ägyptischer Weisheit, und als die Priester ihm verkünden, er werde des Kaisers Leben verlängern, wenn er sich für ihn opfere, sich im Nil ertränkt. Die Vorliebe unserer Dichter für Stoffe aus einer Zeit, deren Sittenkodex der unsrigen widerstrebt, hat für uns etwas Unverständliches: wir halten das geradezu für eine Geschmacksverirrung, die mindestens ebenso schlimm ist, wie die Ausschreitungen des neuesten Naturalismus. Das Talent des Autors, Charaktere zu zeichnen, bewährt sich besonders in der Schilderung der Familie Phlegon und der alten häßlichen Gräcina. In dem Roman „Klytia“

heißt die Heldin eigentlich Lydia; der Titel desselben aber knüpft an eine in Inhalt und Stimmung verwandte Sage des Altertums an. Lydia ist ein Mädchenbild von anmutiger Gestaltung und echt deutschem Wesen. Der Held des Romans ist Paul Laurenzano, ein Glied der Gesellschaft Jesu, deren Grundzüge in breiten Auseinandersetzungen darzulegen der Kirchenhistoriker Hausrath sich gedrungen fühlt. Leider wird dadurch dem sonst ansprechenden Werke der Charakter des Professorenromans allzu deutlich aufgeprägt. Der dritte Roman Taylor's „Jetta" erinnert an Dahn's Bissula, nur ist hier statt der Bärin eine Wölfin die Tiervignette. Die Bärin Bissula's ist indes ein zoologisches Säugetier; in „Jetta" wirkt ein ganzer Chor grünäugiger Wölfe mit, der sich aber nicht bloß reflektierend verhält, sondern energisch in die Handlung eingreift: die alemannische Geliebte des Ansonius, wenn sie auch hier ein sehr verändertes Gesicht zeigt, und der Dichter der „Mosella" kommen in beiden Romanen vor. Die Haupthandlung in „Jetta" arbeitet sich erst allmählich aus dem Durcheinander von Deutschtum und Römertum, Christentum und Heidentum aus dem geschichtlichen Beiwerk und den übereinandergehäuften Episoden heraus. Jetta, die Tochter des römischen Comes Arator, wird die Gattin des Alemannen Rotharis: der Gegensatz zwischen dem zivilisierten Römertum und dem urwüchsigen Germanentum spiegelt sich in dieser Ehe. Jetta hat etwas von einer Parthenia, aber der Sohn der Wildnis sperrt sie in ein deutsches Blockhaus und geht nach wie vor seine eigenen Wege. Sie verläßt den Gatten und kehrt zu den Römern zurück; doch Kaiserin Justine tötet ihr Kind und ihr eigener Vater den Gatten bei dem geheimnisvollen Mithraskultus. Sie ruft die Alemannen zur Rache, hilft das Lager der Römer erstürmen; der eigene Vater schleudert den Wurfspieß auf sie, sinkt aber selbst, von einem Pfeil

getroffen. Sie lebt dann als Einsiedlerin in einer Grotte, bis sie von den Alemannen geächtet und dann von Wölfen zerrissen wird. Die ganze Geschichte ist ein Rattenkönig von Greueln; Taylor, der im übrigen lebendig zu schildern weiß und zwar in einem von Altertümeleien freien Stil, schüttelt die Tragödien nur so aus dem Ärmel; doch es fehlt die spannende Vorbereitung. Überall herrscht die grellste Beleuchtung; das Zauberwesen und seine geheimen Künste spielen in den verschiedensten Gestalten eine Hauptrolle. Wir können es nur als eine Verirrung bezeichnen, wenn diese germanische Kulturpoesie den ganzen Sumpf der alten Barbarei aufwühlt; im Grunde sind das nur gelehrte Räuber- und Gespenstergeschichten.

Wenn bei den gelehrten Romanschriftstellern das Abfassen archäologischer Romane mehr zu den flores und amonitates der Nebenstunden gehört, so trat, wetteifernd mit ihnen, jetzt ein Dichter von Beruf und Litterat von Fach in die Schranken dieser Arena. Wir waren bis dahin gewohnt, der Muse Ernst Eckstein's in der lockern Gewandung des Ariosto oder als einer plauderhaften Scheheresade zu begegnen, der die Schulhumoresken vom Munde strömen; es mußte nicht wenig überraschen, diese leichtgeschürzte Muse auf einmal in der römischen Toga zu sehen, sogar in der Toga praetexta mit dem breiten Purpurstreifen der Magistratswürde, denn ernst, gediegen, würdevoll ist der Ton, der in dem Romane Eckstein's: „Die Claudier“ (3 Bde., 1882) herrscht, und das Werk konnte als ein Römerepos aus der Zeit des Cäsarentums betrachtet werden. Der Träger des Cäsarenwahnsinns ist hier Domitian, eine imperatorische Bestie, welche eine Reihe besserer Kaiser in schlimmster Weise unterbricht. Domitian ist wollüstig, grausam und dem wilden Triebe gehorchend, und so erscheint er auch in dem Romane, wo er sich einer stolzen Römerin,

teils mit Hilfe eines Gaukelspiels, welches der Priester des ägyptischen Isiskultus inszeniert, teils später mit roher Gewalt zu bemächtigen sucht. Die Hauptverwickelungen bilden die Christenverfolgungen Domitian's. Der junge Held aus der alten Familie der Claudier wird in dieselbe verstrickt und seine Schicksale fesseln am meisten die Teilnahme. Er muß mit den wilden Tieren in der Arena kämpfen; doch unterliegt er nicht; er erhält Aufschub bis zu den nächsten Spielen; inzwischen aber ist Domitian ermordet worden. Nächst dem Quintus Claudius ist es sein Vater, der Pontifex Maximus und seine Geliebte Cornelia, welche im Vordergrunde der Handlung stehen neben den verfolgten Christen und Christinnen. Als reuige Magdalena erscheint die demimonderische Gallierin Lykoris. Eckstein's Darstellungsweise ist sehr farbenreich und lebendig. Nur tritt der Nebenzweck der Sitten- und Kostümschilderungen, wie in Becker's „Gallus" uns in das Leben und Treiben der alten Römer einzuweihen, oft allzu aufdringlich hervor. Noten am Ende eines jeden Bandes unterrichten uns über das historisch Korrekte dieser Schilderungen, welche das häusliche Leben der Römer, die Wohnungseinrichtungen, die Toilettenszenen, die Orgien, die Kämpfe in der Arena, See- und Marinebilder, dazwischen die ägyptische Romantik des Isiskultus, den geheimen Gottesdienst der Christen, römische Straßen- und Stadtbilder, das Badeleben in Bajä betreffen.

Ernst Eckstein's zweiter Römerroman: „Prusias" (3 Bde., 1883) spielt im letzten Jahrhundert der römischen Republik. Den Hintergrund des Gemäldes bildet der mithridatische Krieg, die durch die blutigen Kämpfe zwischen Marius und Sulla verwüstete Republik; im Vordergrunde aber, sich vor unsern Augen entfaltend, steht der Sklavenaufstand des Spartakus. Der Held des Romans ist eine Phantasiegestalt, ein geheimnisvoller Magier aus dem Osten,

der sich kurz vor seinem Tode als Dareios, der Bruder des Mithridates enthüllt, wie dieser gesalbt für den Thron des parthischen Reichs, sein Mitregent und ihm zum Nachfolger bestimmt. Von gleichem Haß gegen den römischen Erbfeind beseelt, wie sein Bruder, betritt Prusias in Brundisium den italienischen Boden, um hier im Herzen des Reichs alle widerstrebenden Elemente gegen die römische Allgewalt aufzureizen. Bei einem Gastfreunde in der Hafenstadt erlangt er reiche Schätze, mit denen er den Aufstand schüren will. Anfangs war es sein Plan, die Samniter gegen Rom aufzuwiegeln; denn aber faßte er den kühnen Gedanken, einen Aufstand der Sklaven zu erregen, der für Rom vernichtend werden mußte. Unter der Maske eines Lehrers, der nach Capua berufen wurde, um einen jungen Römer Cajus in manche Wissenschaften einzuweihen, mit denen das Morgenland vertrauter war als das Abendland, schleicht sich Prusias in Capua ein. Die Sklaven, schwer bedrückt und mißhandelt, an ihrer Spitze Spartakus, sinnen auf Empörung, brechen aus und wagen den Kampf mit Rom. Prusias ist der Leiter des Aufstandes, anfangs siegreich am Vesuv den Feind zurückschlagend, zuletzt von Crassus in mörderischer Schlacht besiegt. Auch Prusias fällt in die Hände der Sieger. Dem Sklaventod entgeht er durch Gift, während tausende der Sklaven gekreuzigt werden. Das ist das geschichtliche Gemälde in seinen Grundzügen. Trotz aller Mühe indes, die sich der Dichter giebt, uns für den Helden als das Agens des Kampfes zu interessieren, hat man doch meistens das Gefühl, daß er im Grunde überflüssig ist und die Dinge auch ohne ihn den gleichen Verlauf genommen haben würden. Es ist immer bedenklich, große geschichtliche Bewegungen auf selbsterfundene Phantasiegestalten zurückzuführen. Damit der armenische Posa mit seinem weltbefreienden Streben nicht allzusehr über das

Maß der Sterblichen hinausrage, teilt er ihm auch eine menschliche Schwäche mit; er läßt ihn in die Liebesnetze geraten, mit denen die kokette Römerin ihn umstrickt und gerade in einem entscheidenden Moment, von welchem der Sieg seiner Sache abhängt. Die Zeichnung und Kontrastierung der Charaktere ist eine vortreffliche, die archäologische Treue unanfechtbar, obschon das Verdienst mancher derartiger Schilderungen mit der Poesie nichts gemein hat.

In seinem Roman „Nero“ (3 Bde., 1889) macht der Dichter den berüchtigten Cäsar selbst zum Helden, im Widerspruche mit dem oft aufgestellten Grundsatze, daß wohl die Dramatiker aber nicht die Romandichter die großen geschichtlichen Charaktere in den Mittelpunkt ihrer Dichtungen stellen sollen. Doch Eckstein will uns eben ein Seelengemälde des Cäsars vorführen; er will, was eigentlich Aufgabe geschichtlicher Forschung wäre, nachweisen, wodurch sich der ursprünglich so milde, unverdorbene, groß und edel angelegte Cäsar in das moralische Ungeheuer verwandelt hat, von dem uns die alten Schriftsteller so unbegreifliche Dinge erzählen. In der That hat er im Verlaufe der Darstellung manchen treffenden Gesichtspunkt hervorgehoben und manchen Blick in das Herz des Cäsars und seinen sich steigernden Cäsarenwahnsinn gestattet. Doch wird kaum für alle Leser die Darstellung überzeugend sein, um so weniger, als Eckstein der Geschichte gegenüber sich doch manche unverbürgte oder in Widerspruch mit den überlieferten Thatsachen stehende Milderungen erlaubt hat. Bei Eckstein erfährt Nero erst später, daß seine Mutter Agrippina seinen Stiefbruder Britannicus hat vergiften lassen. Die Geschichtschreiber erzählen, daß dies auf Nero's Befehl geschehen sei. Seine Gattin Poppaea Sabina ist nach allen Überlieferungen durch eine Mißhandlung Nero's getötet worden. Eckstein läßt sie infolge eines unglücklichen Zufalls sterben. Der Dichter hat

die Thatsachen, die ihm unbequem waren, einfach aus dem Wege geschafft. Deshalb deckt sich auch sein Nero nicht ganz mit dem historischen. Gewiß haben den Cäsar die Intrigen der Agrippina, die ihm seine geliebte Sklavin Acte rauben ließ, die Zuflüsterungen des schändlichen Tigellinus, die Mordgelüste einer Poppaea Sabina, die ihn durch ihre Reize und verbrecherischen Ratschläge beherrschte, immer tiefer in den Abgrund gelockt; doch die Lösung des Rätsels, die uns das moralische Ungeheuer erklärt, ist wohl wo anders zu suchen, als in diesen äußeren Einwirkungen. Ein phantastisch überreizter Charakter, mit einer unerhörten Machtfülle ausgestattet, wird zuletzt dahin kommen, Traum und Leben, Schein und Wahrheit zu verwischen, seinen wüstesten Traumgesichtern durch die nur leise angelegte Thür den Weg ins wirkliche Leben zu eröffnen. Der Komödiant Nero erklärt den Tyrannen Nero; doch gerade das schauspielerische Auftreten des Cäsars wird von Eckstein nur gelegentlich erwähnt, während der Cäsarenwahnsinn desselben allerdings in einzelnen Selbstgesprächen einen bedeutsamen Ausdruck findet. Die Vorzüge des Eckstein'schen Romans bestehen in dem glänzenden Kolorit der Schilderungen; er vereinigt hier Makart und Piloty. Es ist allerdings des Grausamen und Gräßlichen viel in diesem Roman. Eine der schauerlichsten Szene von tiefdunkler Schattengebung und grellroter Beleuchtung ist diejenige, wo die hingeopferten Christen, die brennenden Fackeln, zu sprechen beginnen, während sich die Gewalthaber mit ihren Frauen und Geliebten in wilden Orgien berauschen.

Neben dem römischen Roman ist auch der griechische neuerdings wieder zur Geltung gekommen. Ernst Eckstein selbst hat in seiner „Aphrodite" (1886) einen im griechischen Altertum spielenden Roman verfaßt, dessen Hauptmotiv durchaus einer Weltanschauung angehört, in die wir uns erst

durch künstliche Hebel gelehrter Vermittelung versetzen lassen können, die unserm Denken und Empfinden gänzlich fern steht; denn ein Aberglaube, der sich an den Dienst der Aphrodite knüpft, bestimmt das Schicksal der Heldin. Im übrigen hat der Roman die Vorzüge durchsichtig klarer Darstellung, eines edeln, korrekten Stils, plastischer Charakterzeichnung. Das Hauptwerk neuer althellenischer Romandichtung ist jedoch zehn Jahre früher erschienen, als Eckstein's Aphrodite; es ist die „Aspasia“ von Robert Hamerling (3 Bde. 1876), die man auch fraglos den archäologischen Romanen zurechnen muß. An Treue und Lebhaftigkeit der Schilderung kann Aspasia mit allen anderen wetteifern, mag uns der Dichter zu den Bauten auf die Akropolis, in die Volksversammlungen der Athener auf der Agora und der Pnyx, zu den Olympischen Spielen in Elis, mag er uns in das Innere der Häuser und Tempel führen, uns die alltäglichen Lebensgewohnheiten oder den festlichen Aufschwung des athenischen Volkes bei großen Feierlichkeiten wie bei denjenigen der Panathenäen schildern, ja auch mit der krankhaft glühenden Phantasie, welche Flaubert in seiner Solambo gezeigt, die sich in Darstellung des geheimnisvoll Dämonischen, des wild Grausamen, des krankhaft Überhitzten gefällt, wetteifert Hamerling, wenn er die orgiastischen Feste auf dem kleinasiatischen Tmolus mit ihrer in Blut schwelgenden Trunkenheit vorführt. Doch „Aspasia“ geht nicht in archäologischen Darstellungen auf; das Werk erinnert auch an die Sittenromane Wieland's, und man mag in „Agathon“ und „Aristipp“ die Vorbilder der „Aspasia“ erblicken. Lais ist in „Aristipp“ das schöne freie Weib wie Aspasia; beide erschienen den Bildhauern als Inbegriff aller Schönheit. Und wenn Aristipp findet, daß das Leben einer solchen Hetäre ein weit glücklicheres und der höheren Bestimmung der Menschen angemesseneres sei, als dasjenige

ehrbarer Matronen, deren Tugend sich in ein geistloses Einerlei auflöse, so ist dies auch ungefähr der Grundgedanke des Hamerling'schen Romans. Ebenso ist unverkennbar die Ähnlichkeit der Reflexionen über Liebe, Schönheit, Tugend, über alle Fragen der Lebensweisheit und einer Form derselben, die an den sokratischen Dialog erinnert, sowie sich auch bei Hamerling wie Wieland die wenig geschlossene Reihe der dargestellten Abenteuer selbst in einem Nacheinander ohne eigentlich fesselnde Spannung vor unsern Augen bewegt. Hamerling's Aspasia unterscheidet sich indes erheblich von der Lais Aristipp's, die nur eine um Geld sich hingebende Buhlerin ist. Eine solche hat Hamerling seiner Heldin in der Korintherin Theodota gegenübergestellt; Aspasia ist ihm das wahrhaft ideale Weib, in welchem Geist, Schönheit und liebende Hingebung sich vereinigen. Die engherzigen Ehefrauen Athens und aller Zeiten hat er in seiner Telesippe geschildert. Dieser Spiegel der althellenischen Welt ist ein feingeschliffener; maßvoll in Auffassung und Durchführung, trägt er das Gepräge des hellenischen Genius. Daß ein jüngerer Schriftsteller, Oscar Linke, in Vers und Prosa das altgriechische Leben mit Vorliebe schildert, haben wir schon früher gelesen: in der That hat sein dreibändiger Roman: „Leukothea" (1884), der zur Zeit Alexanders spielt, ein stark archäistisches Gepräge. Die Gemälde sind oft glühend und farbenreich; aber die Erläuterung durch gelehrte Anmerkungen beweist zur Genüge, daß der Nebenzweck, Beiträge zur Kulturgeschichte des Altertums zu liefern, in dem zu weit ausgesponnenen Roman oft in den Vordergrund tritt.

Wir haben gesehen, wie der archäologische Roman von vielen schönen Talenten gepflegt wurde — der Memoirenroman, der durch das stoffliche Interesse seiner aus den verschiedensten Quellen zusammengesuchten anekdotischen Mitteilungen wirkt, wurde weniger von dichterischen Talenten, als von gewandten,

handwerksmäßigen Erzählern gepflegt. Kaum Berücksichtigung verdienen die Repräsentanten der vielschreibenden Masse, ein Belani (Karl Ludwig Häberlin) und der weibliche Belani, Satori (Johanna Neumann), ferner Maria Norden, welche durch die imposante Ausbeutung geschichtlicher Stoffe, die sie für das Bedürfnis des straußenartig verdauenden Lesepublikums einschlachten, durch eine Produktivität, deren Thaten auch nur protokollarisch einzuregistrieren die geduldigste Feder ermüden würde, und durch die stereotype derbe Manier, mit der sie die geschichtlichen Ereignisse am Schopfe fassen, nur die Bewunderung eines so massenhaften litterarischen Angebotes und Bedarfes erwecken.

Doch auch der weibliche Belani fand seinen Meister; produktiver, phantasireicher als Johanna Neumann war Luise Mühlbach (geb. am 2. Januar 1814 zu Neubrandenburg, seit 1839 mit Theodor Mundt verheiratet, gest. zu Berlin am 26. September 1873), welche auf dem Gebiete des historischen Memoirenromans und der romanhaften Historie bald alle Mitbewerber aus dem Felde schlug. Sie war eine so eifrige und unerschöpfliche Vielschreiberin, daß sie allein in einem Jahre die Fächer der deutschen Leihbibliotheken mit zwölf Bänden bereichert hat. Natürlich ist bei dieser verzweifelten Hast an keine künstlerische Durcharbeitung zu denken, die Früchte werden halbreif von den Zweigen geschüttelt, und wenn sie nicht fallen wollen, hilft ein derber Stoß und Tritt an den Stamm. Dennoch ist nicht zu verkennen, daß sich Luise Mühlbach von Roman zu Roman, sei es durch Übung, sei es durch anderweitige bildende Einflüsse, eines besseren Stiles befleißigt und das Grisettenpublikum, für welches sie im Anfange geschrieben, allmählich mit einem feineren Leserkreise vertauscht hat. Die Phantasie der Mühlbach ist reich, üppig, verwildert. Sie begann mit wüsten Kulturbildern, suchte dann verschiedene geschichtliche

Stoffe auf, bis sie zuletzt als patriotische Rhapsodin in die Saiten griff, Friedrich den Großen zum Helden eines bändereichen Epos machte und den großen König in allen möglichen Stellungen silhouettierte, meißelte, in Öl und Aquarell malte und in Metall goß. In ihrer ersten Epoche beschäftigte sich Louise Mühlbach am liebsten mit dem Gegensatze von Kultur und Natur, indem die Natur durch einige fromme Stoßseufzer, die Kultur aber durch die ausführlichsten Schandgemälde vertreten ist, in denen Gift und Dolch, Notzucht und Blutschande mit ausführlicher Behaglichkeit eine Rolle spielen und mitten im Schoße der modernen Gesellschaft eine wahre Tropenvegetation von Verbrechen emporwuchert.[1]) In diesen Taciteischen Gemälden der Versunkenheit malt sie zur Abwechselung ein naives Grisettenbildchen im Stile des Paul de Kock und mit jener Schwärmerei, welche die nadelführende Welt zu teilen geneigt ist. Mit „Aphra Behn“ (3 Bde., 1849) schließt, einige kleine Rückfälle ausgenommen, wie z. B. den „Zögling der Gesellschaft“ (2 Bde., 1850), welcher sich nicht nur an die liebste Ideenassociation der Verfasserin, sondern auch besonders an den ersten „Zögling der Natur“ (1842) anschließt, die Sturm- und Drangperiode dieser Schriftstellerin, obgleich auch noch dieser historische Roman einzelne grelle Henker- und Liebesszenen enthält. Doch ihre Phantasie nimmt hier einen maßvolleren Flug, ihr Stil gewinnt eine gebildetere Färbung, und jene effekthaschende, sozialistisch-prickelnde, durch Roheit der Phantasie und der Zeichnung verletzende Darstellung ihrer ersten Romane, welche an die neufranzösische Schule erinnert, weicht einer gesetzteren, minder gewaltsamen Darstellungsweise.

---

[1]) Vergl. besonders: „Ein Roman in Berlin“ (3 Bde., 1846); „Hofgeschichten“ (3 Bde., 1847); die Tochter einer Kaiserin“ (2 Bde., 1848).

Durch diese ästhetische Läuterung glaubte sie sich befähigt, den größen König Preußens in einem Romancyklus [1]) zu verherrlichen, der an einigen kecken Griffen der Charakteristik reich ist und auf gründlichen Quellenstudien beruht, deren archivarischen Staub sie bisweilen mit ihrem poetischen Hexenbesen uns ins Gesicht fegt. Der glänzende Erfolg dieses ersten Prosaepos bestimmte die Verfasserin, in einem nicht minder umfangreichen Cyklus den Kaiser Napoleon zu verherrlichen und andere historische Gestalten des letzten Jahrhunderts, Maria Theresia und den Kaiser Joseph II., Kaiserin Josephine, Königin Hortense, den Erzherzog Johann und Andreas Hofer in einer Zahl von Bänden, welche Bewunderung einflößt, den Lesern vorzuführen.[2]) Das Guckkasten-Pantheon dieser Schriftstellerin überrascht indes oft ebenso durch einen glücklichen und großen Wurf in einzelnen Situationen, wie durch Lebendigkeit der Schilderung, und die Gewandtheit, mit welcher die pikantesten Anekdoten an den

---

[1]) „Friedrich der Große und sein Hof" (3 Bde., 1853); „Berlin und Sanssouci" (4 Bde., 1854); „Friedrich der Große und seine Geschwister" (3 Bde., 1854); diese Werke liegen in siebenter Auflage vor.

[2]) „Kaiser Joseph und sein Hof" 7. Ausg., (69 Hefte, 1867), „Kaiser Leopold II. und seine Zeit" (2. Aufl., 3 Bde., 1861), „Königin Hortense" (5. Aufl., 2 Bde., 1861); „Kaiserin Josephine" (3 Tle., 1860), „Maria Theresia und der Pandurenoberst Trenck" (4 Bde., 1862); „der Große Kurfürst und seine Zeit" (erste Abteilung: der Große Kurfürst, 3 Bde., 1864, zweite Abteilung: der Große Kurfürst und sein Volk (4 Bde., 1865), dritte Abteilung: der Große Kurfürst und seine Kinder (4 Bde., 1865); „Deutschland in Sturm und Drang" (erste Abteilung: der alte Fritz und die neue Zeit (4 Bde., 1867), zweite Abteilung (1. bis 3. Bd., 1867); „Erzherzog Johann und seine Zeit" (7. Aufl. 1865—66): „Maria Antoinette und ihr Sohn" (6 Bde.), u. a., dazu zahlreiche Novellensammlungen, Bilderbücher, humoristische Federzeichnungen und kleine Romane.

epischen Faden gereiht sind. Natürlich kann diese vielschreibende Geschäftigkeit einer tieferen geschichtlichen Auffassung nicht genügen, sondern nur dem Bedürfnisse jener Unterhaltung, welche die kleinen Eigenheiten großer Männer ablauscht, um sich mit Behagen ihnen verwandt zu fühlen. So kann Louise Mühlbach darauf Ansprüche machen, die Birch-Pfeiffer des deutschen Romans zu sein, indem sie ebenfalls von der Pike auf gedient und den etwas wüsten und ungeberdigen Ton „der Kaserne" mit dem feineren Benehmen des salonfähigen Offiziers vertauscht hat.

Ereignisse und Persönlichkeiten der neuesten Zeit schildert mit einer in pikanten und üppigen Bildern schwelgenden und jeden stoffartigen Reiz ausbeutenden Phantasie John Retcliffe in „Sebastopol" (4 Bde., 1857), „Nena Sahib, oder die Empörung in Indien" (3 Bde., 1859), „Villafranca"[1]), Romane, die zwar nur auf den Effekt berechnet sind, aber doch durch ein glänzendes Kolorit bestechen. Hinter diesem Pseudonym verbarg sich der neu-preußische Journalist Gödsche; doch auch der vielgewandte Louis Schneider soll nicht ohne Anteil an diesen Romanen gewesen sein. In dieser den Zeitungen auf dem Fuße folgenden Romanproduktion gipfelt der modische „Memoirenroman." „John Retcliffe" wurde ein Gattungsname, die Flagge für den Lieferungsroman, der die Zeitgeschichte mit den Holzschnitten der Phantasie illustriert, die Kriege von 1866 und 1870 unter den verschiedensten Titeln ausbeutete, mit allerlei anekdotischen, spannenden, haarsträubenden Zuthaten ausmalte. Der Räuberroman des vorigen Jahrhunderts wurde gleichsam wiedererweckt und grell und dick auf dieser historischen Grundierung ausgemalt. Dem echten John Retcliffe

[1]) 1. Abt.: 3 Bde. 1862, zweite Abteilung: „Zehn Jahre" (4 Bde., 1863), dritte Abteilung: „Magenta und Solferino" (3 Bde., 1865), vierte Abteilung: „Solferino" (1866).

Nr. 1 und seiner phantasiereichen und aus beachtenswerten Quellen schöpfenden Darstellungsweise am nächsten kommt Lucian Herbert (Julius Gundling in Prag, geboren daselbst am 7. März 1828), der namentlich „Napoleon III.“ in einem achtbändigen Roman (1862—1865), „Nicolaus und Metternich“ in zwei Abteilungen und vier Bänden (1866—67) und „Victor Emanuel“ in vier Bänden (1865) neben einer beträchtlichen Zahl anderer anekdotischer und zeitgeschichtlicher Produktionen behandelt hat. Eifrig aus der Geschichte der jüngsten Vergangenheit schöpft auch F. Lubojatzki, der die Jahre 1830, 1840, 1848 und 1849 zu Titeln mehrbändiger Romane gemacht hat. Neuerdings hat Gregor Samarow, der frühere Hannöversche Regierungsrat Oskar Meding (geb. am 11. April 1829 in Königsberg, lange Zeit in Frieden und Krieg in treuer Gefolgschaft dem König Georg von Hannover ergeben) durch seine publizistischen Zeitromane, welche eine Porträtgallerie der hervorragendsten öffentlichen Charaktere der Gegenwart enthalten, Aufsehen erregt. In dem Roman: „Um Zepter und Kronen“ (4 Bde., 1872) gab Samarow Enthüllungen über die Hannoversche Katastrophe von 1866; außer dem König Georg treten König Wilhelm, Napoleon, Bismarck, Mensdorff mit anerkennenswerter Porträtähnlichkeit in den Vordergrund; sehr lebendig war die Schilderung der Schlacht von Langensalza. Alle Romane Samarow's: „Minen und Gegenminen“ (3 Bde., 1873), „die Römerfahrt der Epigonen“, auch „der Totengruß der Legionen“ (3 Bde., 1874), und der Cyklus russischer Romane, der von „Kaiserin Elisabeth“ bis zu „Plewna“ reicht und mehr als zwanzig Bände umfaßt, sind nach einer Schablone verfaßt. Der Dialog ist meistens politische Debatte, die freierfundenen Liebesgeschichten sind trivial und interesselos. Man könnte Samarow den zahmen Retcliffe nennen; an reicher Phantasie

und Pracht der Schilderung steht er weit hinter diesem zurück; aber er übertrifft ihn an historischer Treue, an Personen- und Sachkenntnis und ist frei von allen Fehlern der Überschwenglichkeit. Das zeithistorische Porträt, das hier oft von sehr willkürlichen Phantasie-Arabesken eingerahmt wird, übt einen Reiz aus, der stoffartig wirkt, bei lebendiger Darstellung unfehlbar anzieht, aber uns über das ästhetische Unberechtigte dieser zeitgeschichtlich-phantastischen Mischgattung und über das Ungehörige, noch lebende geschichtliche Persönlichkeiten in romanhaften Verwickelungen darzustellen und in der Sprache des Romanschreibers reden zu lassen, nicht hinwegtäuschen kann.

Dem objektiv-historischen Roman zur Seite geht der modern-historische Roman, den man auch den historischen Tendenzroman nennen kann, obwohl das Äußerliche und Absichtliche der Tendenz in den besten Werken dieser Gattung vermieden ist. Dieser Roman wählt Stoffe, in denen die politischen, sozialen und religiösen Kämpfe der Gegenwart sich spiegeln, am liebsten daher Stoffe der Neuzeit, oder in den seltenen Fällen, wo er weiter zurückgreift, Charaktere und Zeiten, in denen der verborgene geistige Nerv durch Jahrhunderte hindurch mit der Gegenwart sympathisiert, indem damals ein dunkler Instinkt erfaßte, was jetzt das wache Bewußtsein erstrebt. Den großen geschichtlichen Gemälden des streng-historischen Romanes gab nur der Patriotismus einen seelenvollen Lichtpunkt, wenn sie nicht überhaupt bloß bunte Skizzen der Phantasie waren; hier aber bildet eine Idee das Zentrum des Ganzen, die Achse der Handlung und der Begebenheiten. Dort handelte es sich um das äußerliche Kostüm und Zeremoniell des Weltgeistes, hier werden seine Kabinetsfragen verhandelt. Es ist hier eine mehr künstlerische Gestaltung, Beleuchtung und Gruppierung möglich; denn wenn zu einem Kunstwerke die Einheit der

Idee und des Bildes gehört, so ist im streng-historischen Romane die Idee zu matt, indem sie bloß eine beliebige Station des geschichtlichen Geistes bezeichnet; hier aber handelt es sich um die wesentlichen Stufen seiner Entwickelung. Wenn Wilibald Alexis für den Hauptvertreter jener Richtung gelten muß, so nimmt Heinrich König aus Fulda (geb. am 19. März 1790) unter den Autoren des historischen Tendenzromans den ersten Platz ein. König ist durch den Liberalismus, durch die freiere Weltanschauung, die er vertritt, in mancherlei Verwickelungen mit Kirche und Staat gebracht. In seiner Jugend wurde er exkommuniziert, im Jahre 1847 als kurhessischer Obergerichtssekretär pensioniert: er starb in Wiesbaden am 23. September 1869. Ohne in irgend einem Glaubensbekenntnisse befangen zu sein, ohne sich durch die starren Dogmen irgend einer Partei zu beschränken, hegte König den lebendigen Glauben an den Fortschritt der Menschheit; — die warme Begeisterung für ihre Befreiung von einem unwürdigen Bonzentume des Glaubens und von veralteten staatlichen Institutionen führte seine Feder und hauchte über seine Romane einen geistig lebendigen Odem. So wählt König mit Vorliebe seine Stoffe aus jenen Epochen, welche die Wetterscheide der Jahrhunderte bilden, wo eine neue Zeit unter Stürmen geboren wird, alte vermodernde Zustände und neu sich bildende im Kampfe liegen und in eine schwüle, ahnungsvolle Atmosphäre die gärenden Gemüter, die geistig beleuchteten Gruppen und die Schicksale der Menschen untertauchen. Die Begebenheit gewinnt eine höhere Bedeutung, indem alles Einzelne vom Äther des allgemeinen Lebens ergriffen, berauscht, vergeistigt wird. Hier lag nun freilich die Gefahr nahe, die Charaktere zu Marionetten einer höheren Ideenwelt zu machen und im dithyrambischen Taumel der Begeisterung die Gestalten selbst zu Transparenten des Gedankens zu verflüchtigen. Heinrich König

hat diese Gefahr vermieden; denn er ist eine ruhige Natur von objektiver Kraft, welche das Pathos der Empfindung zu dämpfen versteht und eine blind hinreißende Leidenschaft nicht kennt. Er hat nicht bloß das Talent, sondern auch das künstlerische Bewußtsein des Epikers, das seine Gestalten auf dem Olympos, wie auf der Erde zu selbständigem Leben entläßt. Keine glänzende Lyrik stürmt den gleichmäßen epischen Wellenschlag seines Stiles auf; keine dramatische Strömung, auf welcher das tragische Geschick des Einzelnen einhertreibt, färbt ihn fremdartig. Er fesselt, ohne zu blenden, und spannt das Interesse durch die ruhige Angemessenheit, mit welcher sich Handlung und Charaktere bei ihm entwickeln, ohne von glänzenden lyrischen oder humoristischen Episoden unterbrochen zu werden. Der Epiker soll uns stets die Totalität eines Weltalters entrollen, er operiert mit Massen; die Sonne Homer's darf ihm nicht untergehen, und diese Sonne beleuchtet mit gleichmäßiger Helle nicht bloß die hervorragenden Helden, sondern auch den Kampf der Massen. Auch diesen Anforderungen wird König vollkommen gerecht; seine Gruppen, seine Helden ordnen sich dem ganzen Kulturbilde unter. Die Bedeutung des geistigen Inhaltes, welche bei König zur objektiven Sicherheit der Form hinzukommt, giebt ihm in der Schilderung des Einzelnen den richtigen Takt, den Wilibald Alexis ebenso wie Immermann bisweilen vermissen lassen. Er übersättigt uns nie mit bunt aufgehäuften Einzelheiten der Phantasie; er hebt auch im untergeordneten Kreise der Schilderung das Wesentliche hervor, und wo seine Reflexionen zu breit, zu behaglich ergossen scheinen, da schweifen sie doch nie wie ziellose Arabesken um den Rahmen des Bildes, sondern bleiben stets in unzweifelhafter Beziehung zu seinem Grundgedanken. Die Romane König's haben daher einen echt deutschen Charakter, indem sie vom Gedanken getragen werden und zwischen der un-

ruhigen, dramatisch zugespitzen Manier der französischen Romanautoren und der oft gedankenlosen epischen Breite der Engländer die rechte Mitte halten.

Von seinen Romanen spielen zwei der bekanntesten, „die hohe Braut" (2 Bde., 1833) und „die Klubbisten in Mainz" (3 Bde., 1847), in der interessanten Epoche der französischen Revolution, und zwar nicht im Mittelpunkte der großartigen Bewegung, sondern auf ihren vorgeschobenen Posten in den Nachbarländern, wo der erste Anprall der Massen, ja schon das ferne Aufflammen der Ideen alle Elemente der Unzufriedenheit entband, und die nationale Begeisterung alsbald mit dem Kosmopolitismus der Revolution in den Kampf trat. Welche Fülle von Konflikten zwischen Alt und Neu, Freiheit und Knechtschaft, Vaterland und Fremdherrschaft! Welch eine lebhafte Bewegung der äußeren Welt von innen heraus! Um so größer ist das Verdienst des Autors, dessen plastische Ruhe durch die Unruhe der Zeit, die er zu schildern unternahm, nicht gefährdet wurde. Zwar in der „hohen Braut", in welcher das Hereinbrechen der französischen Revolution in die Kreise des Savoyer Lebens geschildert wird, das Auftauchen der Freiheit und Gleichheit in dem empfänglichen Elemente, auf dem durch die Leidenschaft, die Interessen des Herzens und die Drangsale der Unterdrückung aufgewühlten Boden, treten die romanhaften, abenteuerlichen Entwickelungen noch mehr in den Vordergrund, so groß auch Erfindungskraft und Darstellungsgabe des Autors, so lieblich und gewaltig viele der vorgeführten Bilder sind. Dagegen sind „die Klubbisten in Mainz" ein modernes geschichtliches Epos im großen Stile und in imposanter Massenentwickelung. Wie dort Savoyen, so ist hier die alte ehrwürdige Reichsstadt Mainz und der anmutige Rheingau die Stätte, wo sich die althergebrachten Zustände des deutschen Reichs und

die revolutionären Elemente der französischen Propaganda begegnen, wo der Zusammenstoß der konservativen und der Bewegungspartei das ganze deutsche Reich und seine wankende Herrlichkeit zu erschüttern droht. Diese Stätte selbst ist mit der Sorgsamkeit eines Generalstabsoffiziers gezeichnet, welcher den Plan einer Gegend aufnimmt, die zu Truppenbewegungen bestimmt ist. Das herrliche Mainz liegt mit seiner ganzen städtischen Architektur, mit seinem reizenden landschaftlichen Panorama in so klaren und festen Umrissen vor uns, daß wir, wie auf einem Plane, jede Straße, jedes Haus aufsuchen können, wo die Handlung spielt, und daß wir im voraus gewiß sind, auch die Menschen werden mit plastischer Sicherheit vor uns hintreten. Und in der That ist nicht bloß das rheinländische Volk mit seiner französischen Beweglichkeit lebendig geschildert, sondern auch die einzelnen hervorragenden Charaktere sind mit liebevoller Vertiefung entwickelt, von Kapitel zu Kapitel mit immer neuen Zügen bereichert. So ist z. B. der Pater Ganzweiler einer jener vielseitigen und verschlungenen Charaktere, in denen der Widerspruch im Denken und Empfinden zur lebendig bewegenden Macht wird. Den Intrigen des Priestertums mit Eifer hingegeben, strebt er doch mit echt menschlicher Sehnsucht nach stillem Familienglücke aus den Schranken desselben hinaus. Doch als er einen jugendlichen Fehltritt eingestehen, eine Tochter sich wiedergewinnen will, da scheitert er am Vorurteile und wird in die wildeste Brandung des Fanatismus zurückgeworfen. So spiegelt sich hier in einem persönlichen Schicksale und im Innern des Charakters der Kampf, der draußen die Welt bewegt, der Kampf zwischen dem Zwange der Satzung und der Freiheit menschlicher Neigung, zwischen dem Privilegium und einer humanen Ebenbürtigkeit, deren Evangelium aus dem wiedergeborenen Frankreich in die Kreise des deutschen Reiches herübertönt.

Es sind ähnliche Zustände, ähnliche Konflikte, nur in die Familien der Reichsritterschaft verlegt, welche Benzel-Sternau im „neuen Adam" geschildert hat. Der Konflikt, der das Herz des Paters Ganzweiler quält, spiegelt sich auch in zwei Gruppen von Liebenden. Der Baron Franz Karl und die bürgerliche Fides siegen über das Vorurteil, weil diese edlen Naturen mit ruhiger Klarheit und nach einer zarten Entwickelung zusammengeführt werden, während der Schiffer Jean Baptiste und die Baroneß Cäcilie untergehen, weil nur der Taumel der Leidenschaft sie beherrscht. Der geistige Held des Romans ist der berühmte Reisende Georg Forster, den neuerdings Jakob Moleschott als den Naturforscher des Volkes geschildert, und dessen ausführlichere Biographie Heinrich König selbst ebenso quellenmäßig wie geistreich abgefaßt hat.[1]) Er ist in unserem Romane der Hauptvertreter der Fortschrittspartei, deren französische Losungsworte er durch Reflexionen des tieferen deutschen Geistes in gediegener Weise läutert. Man darf dem Autor keinen Vorwurf daraus machen, daß er die Handlung durch mancherlei geistige Ergüsse hemmt, daß er Forster mit großer Breite und Behaglichkeit seine politischen Betrachtungen ausspinnen läßt, die von keinem einseitigen Standpunkte, sondern von der Anschauung des ganzen Menschen ausgehen. Abgesehen von ihrem inneren Werte und von dem fesselnden Reize, den die Mitteilungen des vielgereisten Forschers bieten, bildet Forster gleichsam den Chorus der großen Welttragödie und spricht ihre innerste Bedeutung in geistvoller Weise aus. Ist doch in dem geistlichen Kurfürsten von Mainz, in seiner Maitresse, in dem ganz kleinen Hofe ebenfalls eine Mischung deutscher und französischer Elemente vorherrschend; aber es ist die Frivolität, die leicht geschürzte Behaglichkeit des

---

[1]) „Georg Forster's Leben in Haus und Welt". Zwei Teile. Zweite Auflage. 1858.

Rokoko-Frankreichs, welches hier mit der geistlichen und weltlichen Ehrwürdigkeit des deutschen Reichs- und Kirchenfürstentumes eine barocke Mischehe eingegangen ist.

Geringere Bedeutung, als diese beiden epischen Gemälde, hat der Roman „die Waldenser“ (2 Bde., 1836), in welchem die freien Gemeinden des Mittelalters, die deutschen „Waldenser“ aus der Zeit der Scheiterhaufen, das Ketzertum, das, wie Alfred Meißner singt, in allen Zeiten dasselbe ist, in der grellen Beleuchtung jener Epoche vor uns hintreten. Die düstere Gestalt des Ketzerrichters Konrad von Marburg erhebt sich mit starrem Fanatismus aus den romantischen Verwickelungen, in denen eine fieberhafte Spannung vorherrscht. Die Zeichnung ist, ohne derb holzschnittartig zu sein, drastisch und fest, wie es für eine eiserne Zeit paßt, in welcher Gedanke und Empfindung nicht lange einsam brüten, sondern sich rasch die Sporen umschnallen und in den ritterlichen Kampf stürzen. Dagegen führt uns König ein tief innerliches Leben in „William's Dichten und Trachten“ (2 Bde., 1839, zweite neu bearbeitete Auflage u. d. T.: „William Shakespeare“, 1850) vor. In diesem Romane stellt er mit Meisterschaft dar, wie die Dichtung in der Täuschung des Lebens zur Reife gedeiht, wie das Trachten des Dichters an Illusionen scheitert, während das Dichten gerade aus diesen Illusionen unvergänglichen Nektar sammelt. Jener tiefsinnige Zug Shakespeare's, den wir in seinen meisten Dramen wiederfinden, die Reflexion über Schein und Wesen, über diesen arglistigen Betrug der Welt und des Lebens, der sich stets von neuem wiederholt, wird hier aus dem Lebensschicksale des Dichters selbst motiviert. Der unberechtigte Schein des Lebens löst sich in den Schein der Kunst auf; und mit der Jugendgeliebten Thekla wird die Täuschung begraben, um für immer der Dichtung Platz zu machen.

Die phantasievolle Gauklerin, die, obwohl ihr ganzes Leben in der Lüge wurzelt, doch so tiefes Interesse einflößt, weil ihre proteusartigen Verwandlungen so vielen kecken, frischen Geist, Lebenslust und Leidenschaft offenbaren, wird für Shakespeare gleichsam die begeisternde Muse. Wir sehen in dieser camera obscura des Lebens die Szenen und Gestalten vorüberschweben, die ein Dichtergenius sub specie aeternitatis angesehen und aus sich heraus neugeboren hat für die Ewigkeit. Wie zart und lieblich verklingen die Szenen aus „Romeo und Julie", wie charakteristisch treten die humoristischen Gestalten hervor, besonders der dicke Ritter Sir John; wie bewegen sich da alle so harmlos naiv im wirklichen Leben vor den Augen des Dichters, ohne Ahnung, daß sich aus dem Rohstoffe ihrer Erscheinungen leuchtende Vorbilder der Dichtung herausgestalten würden! Die ganze Atmosphäre der Zeit, das freie, protestantische Leben einer jungen Nation, dem freilich schon das engherzige Puritanertum gegenübertritt, ist mit großer Treue wiedergegeben. Shakespeare wird von dem Dichter umhergeführt in allen Lebenskreisen, am Hofe und in den Matrosenschenken, im Theater und auf den Gütern des Landedelmannes; er wird eingeweiht in das geschichtliche Leben und seine großen Perspektiven; wir sehen überall die Keime späterer Schöpfungen. Die Zeit der Elisabeth mit ihren Volksfesten, spielerischen Wortfechtereien und Grübeleien ist ebenso anschaulich gezeichnet, wie hervorragende geschichtliche Charaktere, ein Essex und Southampton. Shakespeare's träumerische Lebensmystik, dies gedankenvolle Brüten über den Rätseln der Welt und des Menschenlebens, zieht sich durch den ganzen Roman und befruchtet ihn mit sinnigen Gedanken und tiefen, originellen Reflexionen. Es ist hier nicht der Ort, der kunstvollen Verschlingung des Grundgedankens in alle Einzelheiten nachzugehen. Hervorheben möchten wir indes noch

eine Situation von ergreifender Wirkung, den Tod des Dichters Spencer, welchem Shakespeare und Thekla in der zufälligen Verkleidung seiner Gestalten, des Prinzen Arthur und der Feenkönigin Gloriana, die Augen schließen. Der Sterbende, von allen Verlassene begrüßt selig die Bilder seiner Träume, die er zum Leben erwacht glaubt. Auch hier beseligt und tröstet die Täuschung den sterbenden Dichter, während dieselbe Fee Gloriana den Lebenden, einst Unsterblichen, durch ihre Täuschung glücklich macht. So spiegelt sich hier der Grundgedanke des ganzen Werkes geistvoll in doppeltem Reflexe und tritt gleichzeitig ungesucht, sicher motiviert und romanhaft überraschend ein. Was König's Novellen: „Regina“ (1842) und „Veronika“ (2 Bde., 1844) betrifft, so sind sie beide künstlerisch abgerundet, zart und gefühlvoll entworfen und von durchgreifender humaner Tendenz, indem die Verwickelungen, zu denen die Unterschiede der Konfessionen führen, dort durch die heutige Weltstellung des Judentums, hier durch die Frage der gemischten Ehen hervorgerufen, nur dazu dienen, das rein menschliche Bild der Heldinnen, der zarten, geistig bedeutsamen Weiblichkeit, in ein glänzendes Licht zu stellen, mögen sie nun in diesem Kampfe siegen oder untergehen.

In die Epoche jener großen geschichtlichen Bewegung, welche aus der französischen Revolution hervorging und die Nationen durcheinander mischte, kehrte Heinrich König in seinem letzten größeren Roman: „König Jeromes Karneval“ (3 Tle., 1855) zurück. Nicht die Rheinlande, sondern Hessen, des Dichters engeres Vaterland, ist die Bühne der von ihm dargestellten Weltereignisse: nicht das anrückende Franzosentum der Revolution, welches die Klubbisten von Mainz begeisterte, das herrschende und unterjochende Franzosentum Napoleons, gegen welches sich der deutsche Volksgeist empört, wird uns vom Dichter geschildert und zwar an

jenem üppigen Hofe Jeromes, wo es mitten in Deutschland alle Liederlichkeit des Rokoko-Königtums unter der neuen kaiserlichen Firma zur Schau trug. In der That hat der Titel: „Karneval" hier eine tiefere Bedeutung. Er bezieht sich nicht bloß auf die Maskenfeste des Hofes, bei denen es ja trotz aller Verlarvungen an den keckſten Enthüllungen nicht fehlte; er bezieht sich auf die ganze politische und soziale Verwirrung, wie sie die Fremdherrschaft mit sich brachte, und von welcher die ernsten wie die frivolen Gemüter angesteckt waren. Dies deutsch-französische, radebrechende Staatswesen, diese Beamten, von denen die Edleren zwischen der Treue gegen das deutsche Vaterland und dem fremden König schwanken oder eidbrüchig die Fahne des Aufruhrs erheben, dieser abenteuerliche Königsharem, in welchem sich auch die Töchter des deutschen Adels heimisch fühlen: macht dies alles nicht den Eindruck eines geschichtlichen Karnevals, auf welchem selbst die Ehrenmänner Anstands halber eine Maske tragen müssen? Da Heinrich König in Kassel so gut Bescheid weiß, wie in Mainz, da er nicht nur mit der Lokalität, sondern auch mit allen Staatseinrichtungen und Anekdoten aus jener Zeit gewiß aus mündlicher Überlieferung vertraut ist: so hat sein Roman einen außerordentlich tüchtigen und soliden Unterbau. Das Hofleben Jeromes ist mit großer Treue und doch nicht ohne Delikatesse geschildert; Charaktere, wie der Kapellmeister Reichardt, Johannes von Müller, der Minister von Bülow, sind gelungene Porträts; die Zöglinge Fouché's erbauen durch die polizeiliche Musterwirtschaft, die sie eingeführt; einzelne Szenen, wie die Versammlung der Subalternbeamtenfrauen, welche insgeheim die altkurfürstlichen Zöpfe für ihre Männer wieder anschaffen, sind köstliche Genrebilder. Dagegen ist nicht zu verkennen, daß die eigene Erfindung des Dichters in den idealen Figuren kein Gegengewicht gegen die Misère dieser Zustände

geschaffen hat, daß der Held mit seinen verschiedenen Liebesabenteuern kein rechtes Interesse erweckt und eine vorwiegend sentimentale und schöngeistige Färbung hat, daß seine Liebe zur edlen Frau des Freundes einen bedenklichen Knoten schürzt, der am Schluß allzu mühelos gelöst wird. Das Zweideutige der damaligen Zeitverhältnisse prägt sich selbst im Stile des Verfassers aus, der oft etwas Schillerndes und Wortwitzhaschendes annimmt; das Werk ist ein Muster des Memoiren- und Anekdotenromans; aber diese Gattung selbst ist keine Mustergattung. Unbedeutender ist die historische Novelle: „Täuschungen" (1857), welche wie die „Klubbisten" in Mainz zur Zeit der ersten Revolution spielt und uns ebenfalls den Bruch und Riß schildert, der sich in solchen bewegten Epochen durch Charaktere und Verhältnisse zieht. In den „seltsamen Geschichten" (1857) sind kulturgeschichtliche und novellistische Papierschnitzel gesammelt, im ganzen ohne Bedeutung, da König's Talent sich nur bei breiterer Entwickelung behaglich fühlt, die ihm verstattet, alle seine Trümpfe auszuspielen.[1])

Stürmischer, als Heinrich König, aber ihm verwandt durch die warme Begeisterung für die Interessen der Humanität, tritt Eduard Duller aus Wien (geb. am 8. November 1809, gest. in Wiesbaden am 24. Juli 1853,) in seinen historischen Romanen auf, ein Autor, der seine Lenden prophetisch gürtet und missionseifrig in die Welt hinausstürmt. Duller ist bei weitem subjektiver als König. Ein Zeitgenosse des jungen Deutschland, mit dessen Führern er journalistisch verbrüdert war, ein Freund des wüsten Grabbe und des ernsten Sallet, später ein Anhänger der deutschkatholischen Bewegung, thätig als Journalist, als

[1]) Vergl. „Ausgewählte Romane" von Heinrich König (15 Bde., 1875).

Historiker,[1]) als Lyriker, auf welchem Gebiete „der Fürst der Liebe" (1842), ein gedankenvolles, aber allzu pathetisches Dichtwerk, seine Hauptleistung ist, spiegelte er alle diese verschiedenen Einflüsse in seinen Schriften: die jungdeutsche sinnliche Glut, die bizarre Naturkräftigkeit Grabbe's und Sallet's priesterlichen Ernst. Seine historischen Romane sind: „Kronen und Ketten" (3 Bde., 1835), „Loyola" (3 Bde., 1836), „Kaiser und Papst" (4 Bde., 1838). Duller's dithyrambischer Dichtweise fehlt die objektive Sicherheit; er läßt sich selbst hinreißen vom Pathos, mit welchem er seine Gestalt beseelt. Sein Stil ist, wo er glänzend wird, lyrisch; da nimmt er lauter kurze Anläufe, ist hastig, abgebrochen oder verläuft in Monologen, reich an blendenden Einzelheiten, aber auch oft an gesuchten, allzu kühnen Wendungen, die an Grabbe erinnern. Es fehlt diesem Stile der gleichmäßige Wellenschlag der Epik; er wird ebenso leicht schleppend, schwerfällig abstrakt, wo es sich um motivierende Auseinandersetzungen handelt. Duller fühlt sich nur wohl, wo er, mit oratorischem Pompe bekleidet, solenne Gedankenmessen lesen kann, oder wo seine Phantasie in wilden Bildern der Leidenschaft schwelgen darf. Alles, was nicht so extrem, so gewaltthätig auftritt, will ihm nicht gelingen, gerät ihm breit und flach. Selbst die Komik einer so pathetischen Natur geht nicht viel über die Parodie des Pathos hinaus, wie z. B. Tiburzio im „Loyola" beweist, eine im ganzen unerquickliche Gestalt, deren Esel keine so entsprechende Physiognomie hat, wie Sancho Pansa's Grauer. Indes ist gerade „Loyola" Duller's bestes Werk, weil er hier für sein schwärmerisches und reformatorisches Pathos den meisten Raum fand. Die Genesis des Fanatismus ist in „Loyola"

[1]) „Vaterländische Geschichte" (5 Bde., 1852—57) „Geschichte des deutschen Volks" (1840); „Geschichte der Jesuiten" (1845).

meisterhaft; ebenso ist der Konflikt zwischen der höheren Sendung und der menschlichen Empfindung von Bedeutung. Auch viele Zech- und Liebesszenen sind mit warmer Lebendigkeit geschildert. Dagegen erlahmt oft der allzu weit ausgreifende Schwung der Duller'schen Muse, oder wir haben das Schauspiel eines Feuergeistes, der uns mit Schutt und Lava überströmt und dessen Flammen kaum durch die Aschenwolke dringen können. Der heitere Olympos der Kunst aber ist kein feuerspeiender Berg.

Im Gegensatze zu dieser Tendenz sucht eine katholisierende Romandichtung das Zeitalter der Reformation als eine Zeit der Rebellion, des Ab- nnd Rückfalles darzustellen und seine Helden Luther, Sickingen, Hutten mit der grellen Pinselei der Jahrmarktsbilder zu „verteufeln". So z. B. Konrad von Bolanden, der Sebastian Brunner des deutschen Romanes, in seinem Roman: „Luther's Brautfahrt" (1857) und seinem „Franz von Sickingen" (1858). Auch Friedrich der Große wird von diesem Standpunkte aus als eine Art von politischem Räuberhauptmann dargestellt in den Werken Bolanden's: „Historische Novellen über Friedrich II. von Preußen und seine Zeit" (2 Bde., 1865). Nicht besser ergeht es Gustav Adolf. In seiner Erzählung: „Die Staatsgefährlichen" (1873) hat Bolanden die Schilderung der Nero'schen und Diokletian'schen Christenverfolgung bevorzugt, um den Bestrebungen des deutschen Reiches, sich von römischer Anmaßung loszumachen, einen Spiegel vorzuhalten, der in Wahrheit ein Zerrspiegel ist, und aus den beabsichtigten Abbildern unserer Staatsmänner Karikaturen macht. Konrad von Bolanden ist das Pseudonym für Joh. Ed. Konrad Bischoff, geb. am 9. August 1828 zu Niedergailbach in der Rheinpfalz, seit 1852 katholischer Priester, Domkaplan in Speyer, seit 1869 nur der Schriftstellerei lebend, 1852 von Papst

Pius IX. zum Geheimen Kammerherrn ernannt. Er ist von großer Produktivität.[1])

Eine vorwiegend politische Parteifärbung haben auch die Romane Theodor Mügge's aus Berlin (1806—1861), eines Erzählers von großer Lebendigkeit des Kolorits und angenehmer Wärme der Darstellung.[2]) Wie exotisch reich ist die Farbenpracht im „Toussaint" (4 Bde., 1840, 2. Aufl. 1862), wie revolutionär, wild und markig die Schilderung in seiner „Vendéerin" (3 Bde., 1837, 2. Aufl. 1863)! Seine Erfindungsgabe ist bedeutend, freilich meistens stoffartig, ohne tiefere geistige Bezüge; aber die politischen Gegensätze gewinnen bei ihm Fleisch und Blut, und ein warmer, freier Herzschlag pulsiert in diesen Romanen, deren Stil leicht und fließend, deren Charakteristik von realistischer Tüchtigkeit ist. Solide geschichtliche Studien, eine gesunde Welt- und Lebensauffassung, genährt durch die Völkerschau in der Schweiz und Skandinavien, deren Resultate der Autor in unterhaltenden Reisewerken niedergelegt hat, eine redliche, vorurteilsfreie Gesinnung erheben die Mügge'schen Romane und Novellen über die Flut bloß stoffartiger Unterhaltungsschriften. Seine Romane: „König Jakobs letzte Tage" (1850, 2. Aufl. 1867), eine pragmatisch-psychologische Studie nach Macaulay, „der Vogt von Sylt" (2 Bde., 1851, 3. Aufl. 1866) und besonders „Afraja" (1854, 3. Aufl. 1889) und „Erich Randal" (1851, 2. Aufl. 1862) konnten den Ruf dieses Schriftstellers durch ein größeres Streben nach künstlerischer Abgeschlossen-

[1]) „Gustav Adolf" (4 Bde., 1867—70). „Der neue Gott" (1871). „Der alte Gott" (1871). „Canossa" (3 Bde., 1873). „Die Bartholomäusnacht" (2 Bde., 1879) u. a.

[2]) Eine Gesamtausgabe seiner Romane erschien 1861 und in den folgenden Jahren. Kleinere Romandichtungen sind gesammelt in den „Romanen" (4 Bde, 1856; dritte Folge, 10 Bde., 1862).

heit und größerer Klarheit der politischen Tendenzen nur vermehren. Im letzten Werke finden wir treffliche Schilderungen des finnischen Volkslebens und der politischen Lage Finnlands; die Hauptthelden haben Frische und Energie, die Russen, besonders Serbinow, slavische Verve, und bei all dem Reichtum an bewegten Szenen des äußeren Lebens, bei aller Schärfe, mit welcher die Gegensätze der Nationalitäten gezeichnet sind, trägt doch ein sittlicher Grundgedanke das Werk, indem der Horazische Gleichmut der Gesinnung und die unerschrockene Ruhe des Charakters in ihrer siegreichen Bewährung gefeiert werden.

Hier sind noch der Dichter Julius Mosen und der Kritiker Adolf Stahr, beide in ihren anderen Leistungen schon früher gewürdigt, zu erwähnen, welche geschichtliche Stoffe aus der neuen und neuesten Zeit wählten, um ihren edlen Enthusiasmus für die liberalen Bewegungen des Jahrhunderts in künstlerischen Gestalten zu befestigen. Mosen's „Kongreß von Verona" (2 Bde., 1842), ein Roman, welcher denselben Stoff behandelt, wie Byron's satirisch-scharfes „age of bronze", den Kampf des Absolutismus und Liberalismus, oder vielmehr die diplomatischen Vorkehrungen gegen nationale Unabhängigkeitskriege und konspirierende Parteien, führt uns die Vertreter der verschiedenen Prinzipien bald mit warmer Begeisterung, bald mit ironischer Auffassung vor und erfreut besonders durch das gelungene Charakterbild des diplomatischen Matadors Friedrich von Gentz, während die romanhafte Erfindung hin und wieder grell und unmotiviert ist. Stahr's „Republikaner in Neapel" (3 Bde., 1849) atmen eine vulkanische politische Glut, einen lyrischen Ungestüm, einen schwärmerischen Enthusiasmus; aber in dieser glutroten Atmosphäre fällt auf alle Gestalten der gleiche Feuerschein; sie sind entwickelungslos, fix und fertig von Hause aus, Futter für

Pulver. Der massenhafte Enthusiasmus schwächt die Wirkung. Auch fehlt der Erfindung Neuheit und Spannung, wenngleich die Schilderung, besonders die landschaftliche, glänzende Einzelheiten bietet. Eine ähnliche Epoche, wie die der beiden König'schen Hauptromane, ist hier von Stahr ohne die objektive Ruhe König's behandelt worden.

Ein aus Schlesien gebürtiger Autor, Max Ring (geb. am 4. September 1817), hat sich ebenfalls dem geschichtlichen Romane zugewendet, nachdem er zuerst mit einer Sammlung politischer und sozialer Zeitbilder aus der Epoche der jüngsten deutschen Revolution aufgetreten war („Berlin und Breslau 1847 bis 1849", 2 Bde., 1849). Die Wirkungen einer lebhaften und fruchtbaren Phantasie und einer unleugbaren Gestaltungskraft werden durch eine gewisse Bequemlichkeit der Motivierung nnd Flüchtigkeit der Darstellung bei diesem Autor eingeschränkt, obwohl auch das flüchtig Entworfene durch die warme Lebendigkeit der Darstellung noch immer zu einer festen Gestaltung zusammenrinnt. Wenn auch der momentane Rausch des Talentes nicht eine stichhaltige Begeisterung ersetzen kann, so fehlt es ihm doch nicht an glücklichen Griffen und Würfen, an fließend gewandter Behandlung, und schon in seinem ersten Werke war die Gabe psychologischer Entwickelung und treffender Beobachtung unverkennbar. Dies trat nun freilich in den historischen Romanen: „die Kinder Gottes" (3 Bde., 1852) und „der große Kurfürst und der Schöppenmeister" (3 Bde., 1852) mehr in den Hintergrund, obschon besonders in dem ersten Werke die despotische Maitressenwirtschaft des Königs August, wie das fromme Organisationstalent Zinzendorf's mit großem Geschicke geschildert und durch mancherlei bunte Abenteuer erläutert werden, während das zweite, eine Studie nach Wilibald Alexis, an allzu flüchtiger und manierierter Behandlung leidet. In seinem historischen Gemälde:

„John Milton und seine Zeit“ (1857) lehnt sich Ring an gegebene Thatsachen und Charaktere der Geschichte an, schmückt dieselben phantasievoll aus und beleuchtet sie mit geistigen Reflexen.

Der bedeutendste der historischen Romane Ring's: „das Haus Hillel“ (3 Bde., 1879) enthält die lebendige Darstellung wahrhaft interessanter geschichtlicher Vorgänge. Die Parteikämpfe in Jerusalem zur Zeit des Nero, der jüdische König, Nero's Auftreten bei den olympischen und rhythmischen Spielen, die Gladiatoren- und Tierkämpfe in der Arena zu Rom, vor allem die Eroberung Jerusalems durch Titus, die Zerstörung des Tempels: das ist eine Folge von Freskobildern, der man vom ästhetischen Standpunkte aus vielleicht nur die allzugroße Fülle von Blut- und Schauerthaten und grausamen Morden zum Vorwurf machen könnte. Den eigentlichen Faden der Handlung bilden die Schicksale eines jungen Israeliten Rubens, eines Verwandten des Hauses Hillel. Das gelungenste Charakterbild ist dasjenige des Überläufers Josaphat. Der Hauptvorzug des Romans, der auf genauem Studium beruht, ist die phantasievolle Schilderung; die großen Ereignisse, Charaktere und Kämpfe treten lebensvoll vor uns hin; doch vermeidet der Autor in den Gefühls- und Liebesszenen nicht genug allzu verbrauchte Wendungen.

Ring's „Stadtgeschichten“ (4 Bde., 1852), eine Parallele der beliebten Dorfgeschichten, sind durch glückliche Auffassung und Beobachtung und den realistischen Sinn für die Eigenheiten des bürgerlichen Lebens, durch praktischen Blick und tüchtige novellistische Technik vor ähnlichen Erscheinungen hervorzuheben.

Die größeren zeitgeschichtlichen Romane Ring's, die wir eigentlich erst in dem folgenden Abschnitt zu besprechen hätten, wollen wir hier gleich anschließen, um die Charakteristik

dieses Autors hier zum Abschluß zu bringen. Der Roman: „Verirrt und erlöst“ (2 Bde., 1855) bewegt sich ganz auf gesellschaftlichem Boden; er schildert die Liebe einer Aristokratin zu einem Färbermeister, der ihr Herz durch seine bürgerliche Tüchtigkeit erobert. Die Verirrung der Heldin besteht in der Gleichgiltigkeit, mit der sie ihre Hand einem ungeliebten, nichtssagenden Aristokraten gereicht hat. Doch treten die psychologischen Pointen des Werkes nicht scharf genug hervor, da Ring sich mehr in äußerer Schilderung als innerer Entwickelung behagt. Auch schließt die Motivierung der Vorgeschichte keineswegs begründete Zweifel aus. Einzelne Naturgemälde sind mit vieler Farbenpracht ausgeführt, wenn auch die stereotype goldene Abendbeleuchtung ermüdet. Größere Konzentration als diese Romane zeigt das bedeutendste Werk von Max Ring: „Ein verlorenes Geschlecht“ (6 Bde., 1867), in welchem eine in den Kreisen der oberschlesischen Aristokratie spielende Tragödie, die Ermordung der Mutter des Fürsten Sulkowski durch den eigenen Sohn, den Mittelpunkt eines mannigfach belebten Gemäldes bildet. Hier fehlen weder Pariser Loretten noch deutsche Philosophen, weder die Zinkkönige Oberschlesiens noch die vom Typhus heimgesuchte Volksarmut, weder wüste Liederlichkeit noch humane Thätigkeit und Tüchtigkeit. So viel Gewaltthätiges in die Erzählung mit hereinspielt, vom Selbstmord der schönen Judith bis zum Muttermord, so sind es doch nicht die grellen Mordgeschichten auf bunter Leinwand, für welche der Autor in erster Linie auf unsere Teilnahme rechnet. Diese wird für einen tieferen Gegensatz in Anspruch genommen, für den Gegensatz zwischen den beiden fürstlichen Brüdern, von denen der eine den Egoismus wüster Sinnlichkeit, die Zerfahrenheit einer genialen Halbnatur, die Einseitigkeit einer den Lebensgenuß monopolisierenden aristokratischen Gesinnung vertritt, während der andere sich

der Tüchtigkeit bürgerlichen Strebens und Wirkens und einer humanen Sorge für das Volkswohl zuwendet. So prägt dieser Roman in seiner Frakturschrift dieselbe Tendenz aus, wie die zierliche Perlschrift der beiden Freytag'schen Romane: die Zukunft gehört dem Bürgertum und dem Tiers-Etat. Es pulsiert in diesem Roman ein frischer, lebendiger Geist, dessen phantasievolle Beweglichkeit durch die eigenen Anschauungen des Dichters unterstützt wird. Max Ring hat lange in Oberschlesien verweilt; er schildert uns daher oberschlesische Zustände mit derselben Lebenswahrheit wie Max Waldau in seinem Werk „Nach der Natur". Der Zinkkönig ist eine Photographie, höchst charakteristisch für eine Provinz, deren Millionäre aus den unterirdischen Schachten der Zink- und Galmeigruben herauswachsen. In landschaftlicher Hinsicht ist das Brandfeld ein glückliches Motiv aus den Bergwerksdistrikten, stimmungsvoll benutzt für gespenstisch beleuchtete Situationen und als die Heimstätte roher Liederlichkeit und des unmenschlichen Verbrechens. Auch der Studienkopf der Fürstin-Mutter ist gelungen zu nennen; die schroffe, aufdringliche Herrschsucht dieser Frau läßt die verzweifelte That begreiflich erscheinen, zu der die Ungeduld des entarteten Sohnes hingerissen wird. Eine interessante Episode des Romans bildet der Schopenhauer'sche Philosoph, welchen der junge Fürst aus den Fluten der Seine rettet und der als Chorus der Handlung lange Zeit die düstere Philosophie seines Meisters in begleitenden Reflexionen ausmünzt, bis er selbst in wenig angenehmer Weise in die Tragödie verflochten wird und fliehend vor dem Zorn der fürstlichen Megäre sich durch ein Kellerloch in das Lichtreich rettet, in welchem des Fürsten Bruder als humaner und thätiger Industrieller thätig ist. Daß aber dieser Schopenhauerianer sich vom Pessimismus bekehrt, während rings um ihn das Elend der Provinz und die Greuelthaten, welche das Glück

der Familien zerrütten, einem Optimisten de pur sang die schwarze Galle aufregen könnten: das erscheint nicht hinlänglich motiviert; denn nur unsere auf die Schlußharmonie hinarbeitenden Romanschriftsteller lassen die Charaktere gelegentlich aus ihrer Haut herausfahren. Die Schopenhauer'sche Philosophie ist ja nicht ein bloßes System, das man wechseln kann; es ist nur eine verlockende Tätowierung für die pessimistische Schlangenhaut, in welcher manche Charaktere von Hause aus stecken. Wir haben noch nie gesehen, daß ein Anhänger Schopenhauer's bekehrt worden wäre.

Der Zeitroman: „Fürst und Musiker" (3 Bde., 1869) erscheint weniger gelungen; seiner Doppelhandlung fehlt die gedankliche Einheit. Dabei sind zeitgeschichtliche Helden und Begebenheiten in das Gewand der Dichtung gehüllt. Die Ermordung Lichnowski's, die Befreiung Kinkel's haben in dem Roman eine andere Namensbezifferung erhalten. Solche hervorstechende Ereignisse der neuesten Geschichte schließen indes die Möglichkeit für die Phantasie aus, sie anderswohin zu versetzen, als wo sie nach der Chronik der jüngsten Vergangenheit gespielt haben. Der eigentliche Held des Romans, der Musiker Norin, ist eine Legierung von Liszt und Wagner: der Januskopf der Zukunftsmusik tritt uns in ihm entgegen. Der Hof ist so geschildert, daß wir nicht genau wissen, ob wir uns in München oder Weimar befinden; der Autor salviert damit zwar seine Seele; wir werden aber ein Gefühl zweckloser Beunruhigung nicht los, indem wir fortwährend hier und dort die Originale für den Roman suchen.

Ein ähnliches Vexierspiel treibt der Autor mit uns in seinem Roman: „Götter und Götzen" (4 Bde., 1870), indem der frühere Kunsthändler und spätere Millionär Fleckel an einen vielgenannten Industriellen der Gegenwart erinnert.

Er ist es und ist es auch wieder nicht — und die fortwährenden von selbst sich einstellenden Parallelen trüben den künstlerischen Genuß. In dem Roman schildert uns Max Ring den Gegensatz zwischen einem edlen künstlerischen und humanen Streben, welches „den Göttern" huldigt und der rücksichtslosen Pflege der materiellen Interessen, welche um „die Götzen", namentlich um das „goldene Kalb" herumtanzt. Der Autor lenkt dabei als wohlwollende Vorsehung die Begebenheiten in einer, der höheren Tendenz des Romans entsprechenden Weise, so daß die armen Künstler glücklich werden und die reichen Millionäre zu Grunde gehen. Dies ist nun in der Regel auf Erden nicht der Fall; das Werk von Ring muß daher von einer „realistischen", das Leben abschreibenden Einseitigkeit freigesprochen werden. Max Ring hat schon in seinen „Stadtgeschichten" gezeigt, daß er Begebnisse aus den Kreisen des höheren Beamtentums mit Schick und in fließender Form zu erzählen weiß. Weder die Charaktere, noch die Fabel selbst dürfen auf den Reiz der Neuheit Anspruch machen; dennoch hat die Gruppierung, da sie von einem durchgehenden Grundgedanken beherrscht wird, künstlerische Bedeutung und die lebendige Phantasie des Autors zeigt sich in einer Menge wohlerfundener oder mit poetischen Wucherzinsen dem Leben entlehnter Detailzüge. In die ideale Welt der Kunst hat Max Ring die eigentliche Romantik seines Romans verlegt: eine geheimnisvolle Vorgeschichte, eine verborgene vornehme Schutzgöttin, welche die Liebe des jungen Künstlers begünstigt, diese schwärmerische Liebe selbst, welche ihr Ziel erreicht, aber nur kurze Zeit durch die Hand des kranken Mädchens beglückt wird. Wenn Max Ring in „Fürst und Musiker" die Ausschreitungen der neuesten musikalischen Richtung und ihrer Vertreter in pikanter Weise darstellte, so führt ihn der Stoff von „Götter und Götzen" ungezwungen zu einem Streifzuge

in das Bereich einer andern Kunst, der Malerei, deren Verirrungen er bei Schilderung des „Internationalen Pantheons" und seiner Gemäldeausstellung mit feiner Satire geißelt. Im letzten Jahrzehnt hat Max Ring kein größeres Kulturgemälde der Gegenwart mehr geschaffen, wenn er auch wieder Gegensätze, die sich im politischen und sozialen Leben ausprägten, wie in dem Roman: „Streber und Kämpfer" (2 Bde. 1888) nach ihrer geistigen Bedeutung scharf charakterisiert hat, wenn auch die Charaktere mehr Träger derselben als durch ihre selbständige Eigenart fesselnde Gestalten sind. Einige anmutige kleinere Erzählungen, wie die Novellen in „Frauenherzen" (1883) oder auf historischem Hintergrunde wie: „Auf Befehl wahnsinnig" sind ebenfalls Erzeugnisse der späteren Epoche seines Schaffens.[1])

Der Dramatiker Emil Brachvogel hat sich mit großem Fleiß dem Anbau des geschichtlichen Romans gewidmet. Die Praxis der kecken Griffe in Situationen und Gedanken zeigt sich auch hier als der Quellpunkt der Dichtungen Brachvogel's. Reichtum an Phantasie und der Sinn für stoffartige Wirkungen kennzeichnet diese Romane. Der erste: „Friedemann Bach" (3 Bde., 1848) schildert ein genial wüstes, haltloses Künstlerleben mit Hereinnahme kulturhistorischer und historischer Größen, nicht ohne scharfe Skizzierung der Genrebilder und brennende Farbenromantik in zigeunerhaften Salvatorrosaszenen, aber ohne harmonische Anordnung der Tableaus bei blinder Hingabe an die kecken Sprünge der Erfindung. Der zweite Roman „Benoni" (3 Bde., 1859) ist von einer ungegliederten Verworrenheit, die das Kunsturteil ausschließt. Auch in zahlreichen übrigen

---

[1]) Wir erwähnen noch: „Eine liebenswürdige Frau" (1883), „der kleine Mann" (1889), „die Schützlinge des großen Kurfürsten". Ausgewählte Romane und Novellen von Max Ring erschienen 1871 und 72.

Romanen Brachvogel's [1]) finden sich neben originellen Bildern und bedeutenden Gedanken abgetragene Wendungen mit fadenscheinigen Gedankennähten; wir heben von denselben noch zwei hervor, deren Stoff von vorwiegendem Interesse ist. „Beaumarchais“ (4 Bde., 1861) ist ein unkünstlerischer, biographisch in die Länge gedehnter Effektroman, in jenem schlotterigen Stil, der von Hause aus den Gedanken an höhere Tendenzen ausschließt. An theatralischen Knalleffekten ist kein Mangel in demselben, doch sind die Motive meistens widerwärtig und abscheulich. Die giftigen Odeurs des Herzogs von Orleans verpesten gleichsam das ganze Werk, welches sonst in Keckheit der Erfindungen und der hingeschleuderten Gedankenblitze, in manchem brillanten, den Charakteren und Begebenheiten aufgesetzten Licht die phantasiereiche Begabung des Autors nicht verleugnet.

Man vergleiche nur die später charakterisierten Romane Frenzel's mit Emil Brachvogel's „Hamlet“ (3 Bde., 1867), um die Vorzüge künstlicher Darstellung nach Gebühr schätzen zu lernen; denn in diesem „Hamlet“ herrscht ein echter Naturalismus, der mit seinen Schlingpflanzen fortwährend die Blüten phantasievoller Begabung und einer in den Anläufen dramatischer Situationsmalerei nicht unglücklichen Energie erstickt. Der Roman gewährt ein Bild vollkommener Stillosigkeit. Bald geraten wir in eine Rhetorik, welche in „unausgegorenen Jamben“ nach einer Art von metrischer Stütze für ihre hin- und herrankenden Phrasen sucht; bald wird uns ein Gedankenbrei aufgetischt, der wie in Prosa

[1]) „Ein neuer Falstaff“ (3 Bde., 1865), „Schubert und seine Zeitgenossen (4 Bde., 1864), „der Trödler“ (4 Bde., 1862), „William Hogarth“ (5 Bde., 1864), „der blaue Kavalier“ (3 Bde., 1868), „die Grafen Barfuß“ (4 Bde., 1869), „Ludwig der Vierzehnte oder die Komödie des Lebens“ (4 Bde., 1870), „der deutsche Michael“ (4 Bde., 1879) u. a.

aufgelöste Sonette und Verse Shakespeare's gemahnt. Der Grundgedanke des Romans, daß „Essex" das Vorbild von „Hamlet" sei, mag als flüchtiger Einfall eines Shakespearekenners sein gutes Recht haben; mit so mühseliger Breite ausgeführt und bis in alle seine Konsequenzen verfolgt, erscheint er gesucht und schief. Einzelne Szenen, wie diejenige, wo Hamlet-Essex im Schlosse zu Greenwich traumwachend seines Vaters Geist verfolgt, sind phantasievoll beleuchtet und lassen eine Parallele wirksam hervortreten, die wie mit phosphoreszierenden Linien im Dunkeln gezogen ist. Die spätere Wahnsinnsszene des Helden, die uns an Hamlet erinnern soll, bietet aber wieder nur eine forcierte Ähnlichkeit. Shakespeare selbst ist in dem Roman vielfach sichtbar, doch immer nur als eine Art von Medium mit dem Bleistift in der Hand, dem die Geister seiner Helden erscheinen und psychographische Mitteilungen machen. Nicht bloß Hamlet, auch Lady Macbeth, Falstaff, Romeo und Julie treten als urbildliche Modelle auf; der Roman erscheint als ein Atelier mit lauter Studienköpfen für den strebsamen Dramatiker, der nur zuzugreifen braucht. Wir glauben indes, daß ein Dichter wie Shakespeare nicht wie viele unserer Realisten das Leben abgeschrieben hat; er mag hier und dort einen Zug benutzt haben, den ihm eigenes Erlebnis oder gleichzeitiges Geschehen an die Hand gab; doch die schöpferischen Urbilder der Gestalten trägt der Genius in sich selbst und er verwirklicht sie in seinen Werken mit derselben inneren Nötigung, mit der sie der Weltgeist ins Leben ruft. Im ganzen verläuft der Brachvogel'sche Roman vielfach in eine Geschichtschronik der Regierung der Elisabeth, in welcher sogar pflichtgetreu die Vorgänge mit Maria Stuart nachgeholt werden und die nur gegen den Schluß hin wieder an dramatischem Interesse gewinnt.

Brachvogel's Roman: „der fliegende Holländer" (4 Bde., 1871) zeugt von großem Phantasiereichtum bei ungeordneter und überladener Komposition und einer Vorliebe für das Grelle und Brennende in der Farbengebung. Maßvoller und trotz einer reichhaltigen geschichtlichen Porträtgallerie geordneter ist der Roman: „Glancarty" (4 Bde., 1871), der eine ganze Epoche der englischen Geschichte von der Regierung des zweiten Karl bis zur Thronbesteigung der Königin Anna zum Hintergrunde hat, während „Ritter Lupolds von Wedel Abenteuer" (3 Bde., 1874) eine Fülle von Begebenheiten in buntester Folge in ziemlich grober Behandlung, auf Grundlage einer Selbstbiographie des tapfern Ritters bietet.

Bilder preußischer Geschichte mit nicht bloß patriotischer, sondern neupreußisch-tendenziöser Färbung entrollt uns George Hesekiel, geb. in Halle am 12. August 1819, in zahlreichen Romanen, welche so wie die französischen Rokokobilder desselben Autors aus sorgfältigen geschichtlichen Studien hervorgegangen sind. Dennoch ist die Beleuchtung, in welche er diese Bilder zu rücken sucht, die Verklärung, mit welcher er sogar das preußische Junkertum nach seiner Niederlage bei Jena umgiebt, so unhistorisch wie möglich und nur dem Sinne einer engherzigen Adelspartei entsprechend. Dies tritt namentlich in dem Roman: „Von Jena bis Königsberg" (3 Tle., 1860), sowie in: „Von Turgot bis Baboeuf" (3 Bde., 1856) störend hervor. Die Verherrlichung reaktionärer Tendenzen geht Hand in Hand mit dem Kampf gegen Jesuitismus und Pietismus („Berlin und Rom," 2 Bde., 1846; „Menschen und Priester," 2 Bde., 1847). Der historische Roman: „Unter dem Eisenzahn" dagegen (3 Bde., 1864), der Brandenburger Zustände im 15. Jahrhundert schildert, und die lebendig erzählte Geschichte der Philippine Welser: „Lux et umbra" (3 Bde., 1861)

zeugen von einem frischen, wenn auch nicht künstlerisch geregelten Darstellungstalent. Aus der französischen Geschichte entnahm Hesekiel die Stoffe zu seinen „Hofgeschichten“ (1859) und zu dem in der Kaiserzeit spielenden Roman: „Graf d'Anethan d'Entragués“ (1856). Wie Hesekiel geben historische Bilder aus der preußisch-brandenburgischen Geschichte Julius Bacher[1]) und Georg Hiltl[2]), jener ungleich in der Behandlung, oft anregend, oft trivial, dieser mit der Gabe lebendiger Schilderung.

Auf dem Gebiete des historischen Romans prägte sich immer mehr eine Richtung aus, welche, gegenüber stoffartiger Massenproduktion und abgesehen von dem Interesse des Inhalts, auch auf die Form, auf die Feinheit der stilistischen Haltung einen besonderen Nachdruck legte. Der Hauptstürmer und Dränger des jungen Deutschlands, Heinrich Laube, der in sauber gehaltenen Dramen seine welterobernde Jugendlichkeit künstlerisch beruhigt hatte, wollte auch auf dem Boden des Romans, auf welchem er seine ersten Kränze errungen, die Früchte eines maßvolleren Schaffens ernten. Er wählte sich geschichtliche Helden und Heldinnen: „Die Bandomire“ (2 Bde., 1842), „die Gräfin Chateaubriant“ (2 Bde., 1843), „der belgische Graf“ (1845); aber die Geschichte gab ihm nur den Hintergrund, auf dem er seine Gestalten mit jener sorgsamen Porträtmalerei hinzeichnete, zu der sich die jungdeutsche Charakterskizzierung bei ihm durchgebildet hat. Die Zeit der Tendenzen war vorüber; „die Emanzipation des Fleisches“ und andere Probleme störten nicht mehr den Schlummer dieser Naturen; sie suchten nicht mehr die Welt und die Menschen zu verbessern, sondern sie

[1]) „Sophie Charlotte, die philosophische Königin“ (1857); „Friedrichs I. letzte Lebenstage“ (3 Bde., 1859), „die Brautschau Friedrich des Großen“ (1857).

[2]) „Das Geheimnis des Fürstenhauses (2 Tle., 1868), u a.

darzustellen, wie sie sind. Doch wie einst Laube's materialistische Weltanschauung in jenen sinnlichen Idealen schwelgte, so blieb sie auch jetzt die Grundlage seiner Darstellung, und das feinste Geäder seiner Motivierung verlor sich nie in die unsichtbaren Regionen der Seele. Er bestimmte die Seele frischweg durch den Körper; er ist Psycholog, auch wo es sich um geschichtliche Konflikte handelt; es existiert für ihn, um mit Hegel zu sprechen, nur der subjektive, nicht der objektive Geist. Seine Psychologie ist frivol und skeptisch; sie leitet die großen Wirkungen aus kleinen Ursachen her, aus dem zufälligen körperlichen Befinden, aus der vorübergehenden Seelenstimmung. Der rasche oder langsame Blutumlauf, die Stockungen im Pfortadersystem, die Kongestionen nach Kopf und Herz spielen hier die Rolle, welche das „Glas Wasser" oder das bekannte Louvois'sche Fenster in den Verkettungen der Weltbegebenheiten einnahmen. Es sind die bestimmenden Mächte der Geschichte! Die Charaktere treten dadurch recht lebendig, frisch, warm hervor; aber es fehlt dieser behaglichen und selbstgewissen Sinnlichkeit die ideelle Beleuchtung. Auch der Stil Laube's atmet diese wohlige Sinnlichkeit, er wirkt besonders durch das Frische und Anschauliche der Beiwörter; er ist maßvoll, gefällig, weich, anmutig; aber nicht immer von unstudierter Grazie; Goethe und Varnhagen sehen ihm oft über die Achseln. Da wird nach der Glätte eines duftigen Velinstils gestrebt; da werden anmutig gegliederte Perioden wohlgefällig ausgebreitet; da finden sich jene vornehmen Wendungen ein, welche die Sache, die sie bezeichnen sollen, gleichsam nur mit den Fingerspitzen berühren! Der beste seiner ersten Romane ist „die Gräfin Chateaubriant", welcher die Geschichte der bekannten liebenswürdigen Maitresse Franz I. und ihres tragischen Untergangs behandelt. Das Geschick der anmutigen Françoise, die sich dem ritterlichen und wankelmütigen Könige ergiebt,

nachdem sie durch Intrigen wider ihren eigenen Willen von dem ungeliebten Gatten losgerissen worden ist, welche dann, durch die schwankenden Neigungen und den ungetreuen Sinn dieses Monarchen gekränkt, zu ihrem Gatten zurückkehrt und von diesem nach altbretagnischem Eherechte zum Tode verurteilt wird, macht einen sehr rührenden und wehmütigen Eindruck, den Laube im letzten Teile durch eine gelungene melancholische Färbung zu erhöhen weiß. Der Stoff ist indes in seinen Grundzügen dramatisch, und auch die Behandlungsweise Laube's ist dramatisch konzentriert. Die äußerliche Welt hat kein eigenes Recht, das die epische Darstellung ihr gönnen muß; sie bildet nur die Dekoration der Handlung. Im Ausmalen dieser Dekorationen, in der Beschreibung der Szenen in den spanischen und französischen Schlössern ist Laube geradezu theatralisch und geht mit der Peinlichkeit eines Regisseurs zu Werke. Die Baulichkeiten werden mit der sorgfältigen Angabe jeder einzelnen Kulisse im architektonischen Grundrisse entworfen, um das Versteckspiel der Personen einzuleiten und anschaulich zu machen. Diese praktische Solidität verdient Anerkennung; sie gehört mit zu jener Tüchtigkeit der Behandlung, durch welche sich Laube auf allen Gebieten auszeichnet, welche aber höhere Eigenschaften, die über die bloße Tüchtigkeit hinausgehen, fortwährend beeinträchtigt.

Bedeutender als diese Romane in Bezug auf den epischen Stil ist Heinrich Laube's letzter großer Romancyklus: „der deutsche Krieg“ (9 Bde. in 3 Abteilungen, 1863—66), welcher ein umfassendes Gemälde der Zeiten des dreißigjährigen Krieges entrollt. Die erste Abteilung: „Junker Hans“ (4 Bde.), hat die religiösen Wirren in Österreich und Böhmen bis zur Schlacht am weißen Berge zum Gegenstand; die zweite führt uns in die Mitte des dreißigjährigen Krieges, in jene Zeit, in welcher Wallenstein's Stern am

hellsten strahlte bis zu seinem jähen Untergange. Die Behandlung Laube's ist durchaus diskret und weit entfernt von der aufdringlichen Manier des Memoirenromans, welcher dem historischen Helden gegenüber den Kammerdiener spielt. Das Interesse konzentriert sich nicht um eine aus anekdotischer Mosaik zusammengesetzte Biographie, sondern um die Schicksale freierfundener Charaktere, welche zu den weltgeschichtlichen Größen in nähere Beziehung treten und dadurch auch diese in den Kreis des Romans mit hereinziehen. In der ersten Abteilung ist der Held ein Junker Hans von Starschädel, der in diplomatischer Sendung aus dem Reich in die kirchlichen Wirren Wiens hineingerät, mancherlei Abenteuer erlebt, indem er sich an der Rebellion der Protestanten beteiligt, und mit Mühe aus der Gefangenschaft und von dem drohenden Tode errettet wird. In einer Reihe lebensvoller Szenen, deren Schilderung nur hin und wieder durch allzu große Breite der Darstellung beeinträchtigt wird, zieht die Bewegung jener Tage an uns vorüber. Die Charakterköpfe der jesuitischen Machthaber wie die der protestantischen Führer sind scharf ausgeprägt, die Szenen in den Gemächern der Burg von dramatischer Wahrheit, die volkstümlichen Genrebilder treten derb und energisch hervor. Tiefere Teilnahme flößt die Gestalt des edlen Einsiedlers ein, der sich mit seinen Schätzen in den Wiener Waldbergen vergräbt, höheren, über den nächsten Glaubensstreit hinausgehenden Interessen zugewendet, bis er, ein Opfer der Jesuiten, im Klostergefängnis derselben untergeht. Einzelne Schilderungen, wie die der Schlacht am weißen Berge, sind von großer Anschaulichkeit und Lebendigkeit. Mehrere nicht minder glänzende Schlachtgemälde, in deren schwungvoller und doch geschichtlich treuer Entfaltung Laube an die Bravour eines Horace Vernet erinnert, finden sich in der zweiten Abteilung: „Waldstein“, deren Held ein natürlicher Sohn des Fried-

länders Leo ist, wenigstens der Held der fortlaufenden Erzählung, während Wallenstein allerdings durch die Macht seiner geschichtlichen Erscheinung in den Vordergrund tritt. Der Charakter des Laube'schen Waldstein hat etwas düster Gewaltiges; er tritt in allen seinen historischen Eigenheiten vor uns hin mit jener eingehenden psychologischen oder physiologischen Motivierung, durch welche die Sprünge in seinem öffentlichen Auftreten, sein plötzliches, glanzvolles Aufleuchten und müdes Nachlassen gleichsam körperlich erläutert werden. Laube sucht seinen Untergang durch den diplomatischen Tic zu erklären, der bei ihm zur Unzeit den soldatischen Unternehmungsgeist zurückdrängte. Die Lager-, Kriegs- und Schlachtbilder des Romans stehen in der grellen Beleuchtung der Zeit; abenteuernde Frauengestalten, leichtblütige Diplomatinnen, übermütige Buhlerinnen ziehen meteorartig durch den Dunstkreis dieser elementarisch aufgewühlten Epoche; doch auch an anmutigen Mädchen mit reiner und edler Empfindung fehlt es nicht. Das Geschick Leos ist mit dem seines Vaters in einer fortwährend an das Tragische streifenden Weise verknüpft. Dem Zufalle fällt in diesen spannenden Verwickelungen die Hauptrolle zu. Laube bestrebt sich, in diesem Romane ein umfassendes Kulturgemälde jener Zeit zu entrollen, das ganze politische und gesellschaftliche Leben und die religiöse Bewegung in ihren feinsten Zusammenhängen darzulegen, und er sucht dies große Ziel des Epikers mit künstlerischen Mitteln zu erreichen, zu denen wir namentlich die tüchtige Motivierung der Handlung und den vortrefflichen Stil rechnen. Die dritte Abteilung: „Herzog Bernhard von Weimar" steht gegen die früheren zurück. Die vom Dichter freierfundenen Verwickelungen und Abenteuer entbehren des spannenden Reizes. Auch sind Bernhards große Zwecke nicht bedeutsam genug hervorgehoben; das gleichgültige Genrebild überwiegt. Bei Bernhard wie bei

Wallenstein setzt Laube oft eine physiologische Motivierung an die Stelle der psychologischen; wir haben es zu viel mit der Apotheke zu thun; es fehlt der ideale Hauch der Begeisterung. Die Darstellung ist kühl und gelassen, ohne leidenschaftlichen Hauch, aber klar und korrekt.

Der Roman Laube's „die Böhminger (2 Bde., 1879) ist im ganzen unbedeutend, obschon er die deutsche Restaurationsepoche, zum Teil aus eigenen Anschauungen, lebendig schildert.

Einer gleich künstlerischen Haltung in feiner, stilistischer Schattierung, bei einer trefflichen Stimmungsmalerei in Betreff der ganzen geistigen Atmosphäre der Zeiten befleißigt sich Karl Frenzel (geb. in Berlin am 16. Dezember 1827), der geistreiche Feuilletonist der „Nationalzeitung", ein Essayist von oft origineller Auffassung, als Kritiker dem Dilettantismus scharf entgegentretend. Als Essayist [1]) ist er ein Schüler Ranke's, von geistiger Feinspürigkeit und von scharfem Blick für das Wesentliche, die leidenschaftslose Ruhe der Schilderung. Vorzugsweise gelingen ihm seine litterarischen Porträts. Für die kritische Thätigkeit Frenzel's bietet die wichtigsten Dokumente seine „Berliner Dramaturgie" (2 Bde., 1878), in welcher er die reifsten Früchte seiner Thätigkeit auf dem Gebiete der Schauspielkritik im Laufe von fünfzehn Jahren gesammelt hat: es ist eine unbefangene, gesunde Kritik mit echt modernen Tendenzen, die Frenzel vertritt, halt- und maßvoll, ohne Illusionen, aber auch ohne erwärmende Sympathie für einzelne Dichter und ihre Schöpfungen.

In seinen Romanen huldigt Frenzel dem Genius moderner Dichtung. Die ersten: „Vanitas" (1860), „Melusine" (1866), „die drei Grazien" (3 Bde., 1862) zeigen eine

[1]) Dichter und Frauen", drei Sammlungen (1859–1866), „Büsten und Bilder" (1864), „Neue Studien" (1868), „Deutsche Kämpfe" (1873).

Vorliebe für das feingeistig Bedeutsame; es schwebt ein idealer Hauch über denselben, wie über ähnlichen Schöpfungen der romantischen Schule; aber die Gestalten heben sich nicht lebensvoll und greifbar ab von dem traumhaft vertieften Hintergrunde. Einen großen Fortschritt zeigt der Dichter in Bezug auf feste Gestaltung, als er sich dem historischen Gebiete zuwendete in seinem „Papst Ganganelli“ (3 Bde., 1864), einem Werke, in welchem sich geistig Bedeutendes und frisch Anschauliches ergänzt, und das Charakterbild dieses hervorragenden Papstes, welcher durch die kühne That der Aufhebung des Jesuitenordens in die schmerzlichsten Konflikte kam, in scharfen Umrissen anziehend hervortritt. Doch die eigentliche Heimat des Frenzel'schen Talents ist das Rokokozeitalter, diese dem Anscheine nach in verzopfter Form erstarrte Welt, durch welche aber wie mit geheimen Pulsen die Sehnsucht nach idealeren Zuständen der Menschheit vibrierte. In dem Roman: „Watteau“ (2 Bde., 1864) schaut der Dichter selbst die Zeit der Regentschaft mit den Augen seines Helden, dieses vortrefflichen Salon- und Gesellschaftsmalers, an: wir bewegen uns in einer Epoche des verfeinerten Epikuräismus, welche gleichsam von Seide und Atlas rauscht; eine genußsüchtige Gesellschaft umgiebt uns, doch auch dem feineren Empfinden bleibt sein Recht durch die Erfindung des Dichters gewahrt. In „Voltaire“ (3 Bde., 1871) ist der große geistige Held des Zeitalters auch zum Helden des Romans gemacht, dessen Verwickelung sich um das Manuskript der „Pucelle“ dreht. Der geistigen Bedeutung Voltaire's wird der Dichter gerecht — und das ist der schwierigste Teil seiner Aufgabe; Voltaire erscheint nicht bloß als ein mit eigenen Citaten beklebter Gipsabguß des geschichtlichen Urbildes; er wird geistig wiedergeboren durch den Romandichter und in glaubwürdiger Gestalt. Die Verwickelungen

der Handlung führen uns durch die bunte Welt des Rokokozeitalters bis in die Kreise der königlichen Maitresse. Neben Voltaire tritt seine Freundin, die Marquise Chatelet, am meisten hervor und zwar in einer ironisch tragischen Beleuchtung; sie wird dem großen Weltweisen und ihrer eigenen Weisheit untreu und büßt die Untreue mit dem Leben, indem sie bei der Geburt eines Kindes, der Frucht ihres Verhältnisses zum Hauptmann Saint-Lambert, stirbt.[1]

Der Roman: „Im goldenen Zeitalter“ (4 Bde., 1870) zeichnet sich aus durch den feinen, geistigen Duft, der über der wohlerfundenen, im ganzen einfachen Handlung schwebt, durch jenen Zauber der Humanität, der in den Träumen der Denker und Dichter und auch zum Teil der Fürsten jener merkwürdigen Epoche atmet. Es lag etwas in der Luft wie an einem warmen Märztage, wo die Ahnung des Frühlings aus den noch nicht ergrünten Fluren zu quellen scheint. In diesen geistigen Äther tauchen die Gestalten des Romans unter: der Kaiser, der liberale Aristokrat Graf Erbach und selbst die düstern Vorherverkündiger der französischen Revolution. Die Erfindung bietet manches abenteuerlich Bewegte, namentlich vortreffliche Rokokobilder aus Versailles: die Dubarry und die Marie Antoinette, der Salon im Pavillon von Luciennes und das Hoffest von Trianon: alles ist mit Feinheit, Lebendigkeit und Detailkenntnis ausgeführt. Der geistige Inhalt ist bedeutend, wie fast immer bei Frenzel — nur die Liebe wird mit einer gewissen Kühle und in nicht überzeugenden Wandlungen geschildert.

Der Roman von Karl Frenzel: „Freier Boden“ (3 Bde., 1868) spielt in der Zeit, in welcher deutsche Reichsfürsten ihre Unterthanen nach Amerika verhandelten, während dort der glorreiche Unabhängigkeitskrieg jenseits des Ozeans die Grundlagen zu dem größten Freistaat der Erde legte.

Der Gegensatz zwischen der Sklaverei fürstlichen Dienstes, wie sie sich unter kleinen, tyrannischen Souveränitäten ausgebildet hatte, und dem großartigen Aufschwung einer sich zur Freiheit vom Mutterlande emanzipierenden Kolonie, bildet die Achse der Handlung. Der Held des Romans ist ein hessischer Hauptmann von Loßberg, dessen Liebe zur schönen Gräfin Charlotte, der interessantesten Frauengestalt des Romans, seinem Landes- und Soldherrn ein Dorn im Auge ist. Er soll in Dienstsachen nach Amerika verschickt werden, um dort hessische Landeskinder gegen die Anfständichen zu führen; doch der Zufall will es anders; in ein Duell mit dem Anschein nach tötlichem Ausgange verwickelt, flüchtet er zwar über das Meer, schließt sich aber dort den Truppen Washington's an, dessen Gestalt von nun an, alle andern überragend, in den Vordergrund tritt. Sein Verzicht auf die Alleinherrschaft, zu der das Heer ihn zu drängen sucht, giebt dem Ganzen einen großartigen Abschluß. Die Liebe des Hauptmanns Loßberg zu der begeisterten Republikanerin Marie nimmt, gegenüber dem großartigen Gange der Weltereignisse, nur ein verblaßtes Interesse in Anspruch; auch Virginie, die den Helden der Freiheit mit einer für ihn ehrgeizigen Leidenschaft liebt, in so glücklichen Kontrast das hochstrebende Weib auch zu der blauäugigen Marie gestellt ist, kann nicht die Teilnahme erwecken, welche wir der interessanten Gräfin Charlotte widmen, weil diese im ersten Bande im Mittelpunkte der Handlung steht, während jene Frauen durch die Wucht der historischen Persönlichkeiten und Begebenheiten an die Peripherie gedrängt werden. Überhaupt ist der erste Band der am meisten anziehende; es pulsiert in demselben das volle und frische Lebensblut echter Romandichtung; eine Begegnung, ein Abenteuer drängt das andere; Soldatenleben, Hofleben, Künstlerleben lösen sich ab in teilweise glänzenden Bildern, geheimnisvolle Vorgänge

der Vergangenheit halten die Spannung wach, die gleichzeitig dem Verlauf und der Lösung der sich vor unsern Augen bildenden Verwickelungen zugewendet ist. Es ist dem Autor nicht gelungen, in den beiden letzten Bänden dieselbe Spannung zu erregen und festzuhalten. Die Handlung gewinnt hier größere Weite und Breite; einzelne bedeutsame Haupt- und Staatsaktionen sind würdig und stilvoll dargestellt; doch der Kette der Begebenheiten fehlt der hindurchschlagende, zündende Funke. Dagegen ist die Darstellung in dem ganzen Roman von gleichmäßiger künstlerischer Haltung, von einer Vornehmheit, die nirgends in Manier verfällt, sich aber von dem burschikosen Ton und der haltlosen Geschwätzigkeit unserer historischen Volksromane durchaus zu ihren Gunsten unterscheidet.

Frenzel's Roman „Luzifer" (5 Bde., 1873) spielt in dem Zeitalter Napoleons. Und zwar erblicken wir den Kaiser auf seiner Welthöhe als den dämonischen Luzifer, welcher Europa beherrscht. Einzelne große Haupt- und Staatsaktionen, wie: die Schlacht bei Aspern, das Attentat von Staps auf den Kaiser in Schönbrunn, der Brand des österreichischen Gesandtschaftshotels in Paris 1810 sind mit einem Zug und Schwung dargestellt, durch den wir in dem Sturm und Drang der Schlachten und auf der Höhe weittragender politischer Gedanken heimisch gemacht werden. Auch die Charaktere, die zigeunerhafte Christel, die Geliebte Luzifers, Marquise Antoinette von Gondrecourt, der deutsche Idealheld Egbert Heinewald und der dämonische Wälschtiroler Victorio Zambelli sind in wirksamen Kontrast gestellt; doch die romanhafte Erfindung, insoweit sie sich an den geheimnisvollen Mord eines braven, aber interesselosen Mannes Jean Bourdon knüpft, ruft keine wahrhaft anteilvolle Spannung hervor. Frenzel's Novelle „Schönheit" (1888) spielt in Florenz zur Zeit des Bußpredigers Savonarola,

der nach dem glänzenden, prunkfreudigen Zeitalter der Medicis die Welt mit einem düstern, in Sack und Asche trauernden Bußgefühl zu erfüllen sucht. Glänzend sind einzelne Schilderungen, wie diejenige des Brandes der großen, auf dem Markt aus Schmuckgeräten, Instrumenten, Würfelbechern, Masken errichteten Pyramide. Der Jubel des Volkes, das Geläute aller Glocken begleitete das Schauspiel dieses Brandes, mit welchem die Bewegung, die der düstere Mönch hervorgerufen, ihren Höhepunkt erreichte; am Schlusse der Erzählung sehen wir seinen Sturz, die Erstürmung des Klosters von San Marco durch das Volk von Florenz. Bei diesem Sturm fällt die Heldin des Romans, Elena, die ihren Geliebten, den Gegner Savonarola's, verlassen und sich ins Kloster begeben, durch die Hand desselben.[1]) Obschon Frenzel's Hauptwerke dem historischen Roman angehören, so hat er doch auch später, im Anschluß an seine Jugenddichtungen, die Erzählung gepflegt, die ihre Stoffe dem modernen Leben entnimmt und dabei das jungdeutsch Phantastische jener Erstlingswerke gänzlich abgestreift. Zu diesen neuen Romanen gehören „Sylvia“ (1874), „Frau Venus“ (1880), „die Gespenster“ (1881), wohl der bedeutendste von ihnen, dem es nicht an grellen Katastrophen fehlt, der aber auch reich ist an geistigen Perspektiven. Kirchenpolitische Bestrebungen, das Gründertum, an dem die hohe Aristokratie sich beteiligt, das Glücksrittertum, das hier durch den zuletzt spurlos verschwindenden Rodenschildt vertreten ist, und im Gegensatze zu ihm das tüchtige Beamtentum, der solide Kaufmannsstand: das sind die in die Handlung selbst mitverwebten Elemente unseres sozialen Lebens. In der Novelle: „Geld“ (1885), die eigentlich als ein kleiner Roman zu betrachten ist, wird uns eine Reihe von

[1]) Vergl. Karl Frenzel von Adolf Wechsler (1890).

Charakterköpfen vorgeführt, die alle in ihrer Beziehung zu dem dämonischen Mammon geschildert werden. „Wahrheit" (1890) ist eine pathologische Erzählung, die an die Seelenmalerei der romantischen Schule anklingt: der Gatte, welcher nach Wahrheit dürstend, der vermuteten Untreue seiner verstorbenen Gattin nachspürt und damit sein eigenes Glück und das der Tochter zerstört, ist ein Held à la Ibsen.

Die Gabe lebendiger Schilderung, welche Julius Rodenberg in seinen touristischen Schriften bewährte, macht auch seine historischen Romane anziehend, in denen der Autor dem Walter Scott'schen Vorbilde immer näher zu kommen sucht. In seinem Roman: „die Straßensängerin von London" (3 Bde., 1863) hatte er das Londoner Straßenleben mit einer stereoskopischen Plastik vorgeführt; auch die Bewegtheit der Ereignisse und Abenteuer macht diesen Roman zu einer spannenden Lektüre. Gleiches Lob läßt sich der „Neuen Sündflut" (4 Bde., 1862) spenden. Hier schildert uns der Autor zunächst das Londoner high-life gegen Ende des vorigen Jahrhunderts; seine Heldin, Lady Elliot, ist eine Geliebte des Prinzen von Wales, jenes Königs der fashionablen Welt, für deren Leitsterne die englischen Kronprinzen zu wiederholten Malen gegolten haben, seit den Zeiten der Shakespeare'schen Heinriche, wo es allerdings Mode war, sich nur in schlechter, nicht in feiner Gesellschaft zu bewegen. Dies englische high-life ist kulturgeschichtlich höchst interessant und pikant, weil hier in die Ausschweifungen der Mode, die sich in Paris selbst bei den großen Verirrungen ein gewisses flaches Niveau schafft, eine Naturkraft mit eingreift, welche den Gestalten etwas abenteuerlich Grillenhaftes, den Anstrich des Sonderlings giebt. Die Flucht der Lady Elliot nach Paris giebt unserem Autor Gelegenheit, uns Helden und Szenen der französischen Revolution vorzuführen, eine Epoche, welche durch die zahl-

reichen Memoiren und geschichtlichen Darstellungen schon an und für sich in ein dem Poeten so günstiges Licht gerückt ist, daß selbst Historiker wie Lamartine und Carlyle sich zu romanhafter oder mindestens poetisch schildernder Behandlung angeregt fühlen. Durch grellbeleuchtete Revolutionsbilder bewegt sich das Schicksal der Heldin, die zuletzt ihrem Vaterlande wiedergegeben wird. Der bedeutendste Roman von Julius Rodenberg ist: „Von Gottes Gnaden“ (5 Bde., 1870); er schließt sich an das Muster Walter Scott's in der Vorführung großer Volks- und Geschichtsszenen an, in der behaglichen Ausmalung der einzelnen Auftritte, in der gewandten Verkettung des Einzelgeschicks mit dem allgemeinen, freilich auch in jener Ungleichheit der Behandlung, die hier und dort zu sehr ins Breite geht, an andern Stellen aber wieder den epischen Schritt über Gebühr beschleunigt. Der Roman umfaßt beinahe die ganze Epoche der englischen Revolution: eine Ausdehnung, die einzelne Sprünge unerläßlich macht und den gleichmäßigen Zusammenhang der Spannung unterbricht. Im Mittelpunkte desselben als historischer Held steht Olliver Cromwell, den der Autor als einen gesinnungstüchtigen Fanatiker von ausdauernder Begeisterung für die einmal ergriffene Partei hinstellt, ohne indes den Übergang des Republikaners zur diktatorischen Alleingewalt vollkommen mit der inneren Einheit des Charakters in Einklang zu bringen. Der Idealheld des Romans, Frank Herbert, der sich auflehnt gegen diese Tyrannei des Diktators, spricht ein Urteil über Cromwell, das der Autor selbst nicht zu unterschreiben scheint, das aber die Sympathien der Leser gewinnt. Außer Frank Herbert ist die Jüdin Manuella, die Hauptgestalt der mit großer Sachkenntnis und vielem Farbenreichtum gezeichneten Gruppen des damaligen Judentums, die am meisten poetische Figur des Romans. Julius Rodenberg's Werk ist reich an glänzen-

den Schilderungen, an spannenden Szenen, an geschichtlichen Tableaus und Genrebildern von korrekter Zeichnung und farbenprächtigen Kolorit; in die welthistorischen Begebenheiten schlingt das Abenteuer seine bunten Fäden, und die Kenntnis der englischen Lokalitäten, der Sitte und des Lebens auf der meerbeherrschenden Insel giebt einen sicheren Unterbau für die phantasievollen Erfindungen des Autors. Der Roman Rodenberg's „die Grandidiers“ (3 Bde., 1879) spielt in der jüngsten Zeit. Der große deutsch-französische Krieg bildet den Hintergrund eines Familiengemäldes. Der Konflikt zwischen Vater und Sohn führt zu einem versöhnlichen Ausgang. Der Roman ist frei von jeder Effekthascherei, aber reich an warmen, anmutigen Schilderungen; in vielen derselben ist das eigentümliche Aroma des Berliner Lebens unverkennbar.

Eine Abart des geschichtlichen Romans ist der litterargeschichtliche, der bei einer Nation, wie die deutsche, so unvermeidlich war, wie das Litteratur- und Künstlerdrama. Man hat dem deutschen Volke oft vorerzählt, daß seine europäische Bedeutung nur durch die Macht und den Einfluß seiner Litteratur gesichert sei. So war es natürlich, daß die Autoren selbst immer wieder auf die Litteratur zurückkamen, ein wenig erquicklicher Kreislauf, da die Beziehungen der deutschen Schriftsteller zum realen Leben dürftig genug waren. Fühlt man sich doch selbst im Briefwechsel Schiller's oft aufs unangenehmste durch die Verlegenheit berührt, in welche der große Dichter durch fehlende hundert Thaler versetzt wurde. „Die armen Poeten“ des achtzehnten Jahrhunderts mochten noch so große Heroen der Geschichte darstellen: sie blieben selbst nur die Helden bürgerlicher Rührstücke. Heutzutage hat der Schriftstellerstand als solcher Geltung gewonnen. Dennoch macht es einen wehmütigen Eindruck, die Dichter immer wieder über

Dichter reflektieren zu sehen: eine im Tretrade kreisende Litteratur, die nicht vom Platze kommt. Es liegt freilich einem Dichter nichts näher, als ein verwandtes Streben zu schildern. Er trägt seine eigenen Gedanken und Empfindungen auf einen großen oder kleineren Namen über, er phantasiert aus ihm heraus; die Schwärmerei eines jungen Autors für seine erste Geliebte und seinen ersten Verleger läßt sich so bedeutsam durch irgend eine Berühmtheit heben, der man sie unterschiebt. Selbst die kleinen Lizenzen des Genies, welche vom sittlichen Kanon abweichen und in denen der junge Poet einen Hauptbeweis für seine geistige Berechtigung findet, erhalten eine höhere Sanktion, wenn man einen gefeierten Namen dafür verantwortlich machen kann. Aus solchen Motiven geht die Vorliebe für den Litteraturroman hervor, der zuletzt nur eine wohlgefällige Spiegelung schriftstellerischer Eitelkeit ist. Leben und Bewegung konnte in diesen Litteraturroman nur durch eine gewisse Liederlichkeit seiner Helden gebracht werden, die als ein gefährliches Privilegium künstlerischer Begabungen angesehen werden muß. So konnten weder „Christian Günther" (1842), dessen Biographie Robert Bürkner in phantasievoller Weise verwertete, noch Bürger in „Ein deutsches Dichterleben" (1845), das Otto Müller in seinem ganzen verworrenen Streben und in allen bedenklichen Verwickelungen mit Geist und psychologischer Schärfe schilderte, als würdige Vorbilder deutscher Dichter gelten. Selbst das gewinnende Talent Otto Müller's, der in seinem trefflichen Romane: „Charlotte Ackermann" (1853) ein Kulturbild des vorigen Jahrhunderts entrollte, in welchem gesellschaftliches Leben, der Kreis der Bühne und der Litteratenwelt mit epischer Objektivität vor uns hintreten, die Anekdote mit vielem Humor ausgesponnen ist und das Grundthema, die Liebe einer jungen, gefeierten Künstlerin

zu einem ihrer unwürdigen, nur auf Herzensabenteuer ausgehenden Werbeoffiziere, die mit der inneren Zerrüttung und dem frühen Untergange eines so viel versprechenden Lebens endet, durch alle psychologischen Stadien hindurch mit sorgsamer Treue ausgeführt ist: selbst das Talent eines so markig charakterisierenden Autors konnte für einen Dichter, wie Bürger, und für seine subalternen Lebensverhältnisse und schwankenden Herzensneigungen nur ein Gefühl bedauerlicher Teilnahme erwecken. Noch ungeeigneter zeigte sich dieser Stoff für die Bühne in Mosenthal's Bearbeitung, wie auch „Charlotte Ackermann", die der Dichter selbst für die dramatische Aufführung einrichtete, durch die vorwiegende innerliche Entwickelung keine dramatische Trieb- und Spannkraft gewann. Otto Müller (geb. in Schollen in Oberhessen am 1. Juni 1816, seit langer Zeit in Stuttgart lebend), hat seitdem eine beträchtliche Zahl oft spannender, stets mit epischer Ruhe und oft allzu großer Breite ausgeführte Kulturbilder in seinen Romanen gegeben[1]), deren vorzüglichster wohl: „Altar und Kerker" (3 Bde., 1884) ist, mit seiner meisterlichen Charakteristik des Pfarrers Weidig und der von ihm hervorgerufenen revolutionären Bewegung in Hessen, und ist noch einmal auf das litteraturgeschichtliche Gebiet zurückgekehrt in dem unheimlichen Bilde, das er uns von dem Leben des Professors und Dichters Lotychius entrollt in dem Roman: „der Professor von Heidelberg" (3 Bde., 1870) und in den Schilderungen „Aus Petrarca's alten Tagen" (2 Bde., 1862). Das stille Gemälde des Heimchen- und Kirchhofspoeten „Hölty" (1844) von Voigts sprach wohl das Gemüt an, konnte aber ebensowenig, wie

[1]) „Georg Volker" (3 Bde., 1851); „der Tannenschütz" (1852); „der Klosterhof" (3 Bde., 2. Ausg., 1862); „Roderich" (2 Bde., 2. Aufl., 1862) u. a. Ausgewählte Schriften (10 Bde., 1873—74).

die zahlreichen biographisch-kritischen Litteraturgemälde Hermann Klencke's[1]) mit der wenig geläuterten Massenhaftigkeit des Materials und einer wohl hin und wieder anregenden und ansprechenden, aber ebenso oft stillosen Darstellung ein größeres Publikum gewinnen. Einen bei weitem glücklicheren Griff that Hermann Kurz („Schiller's Heimatjahre"; 3 Bde., 1843); denn nicht bloß der Ruhm eines großen Dichters von jugendlich stürmischer Begabung, nicht bloß die Abenteuerlichkeit seiner ersten Lebensschicksale, sondern auch die Bedeutung eines über das bloße Stilleben hinausgreifenden Konflikts, der das politische Gebiet streift, mußten einer frischen, geschichtlich treuen Darstellung eine doppelte Wirkung sichern. Später hat derselbe Autor einen bereits von Schiller bearbeiteten Stoff: „Der Verbrecher aus verlorener Ehre," unter dem Titel: „der Sonnenwirt, eine schwäbische Volksgeschichte" (1855) wieder behandelt und zwar in einer mehr realistischen Weise und mit geschickter psychologischer Entwickelung.

Hermann Kurz (geb. am 30. November 1813 zu Reutlingen, gest. am 10. Oktober 1873 in Tübingen), hat als Shakespeareforscher, Novellist und Dichter eine sehr vielseitige Thätigkeit bewährt, welche durch die Gesamtausgabe seiner Schriften, die sein Freund Paul Heyse veranstaltet hat (10 Bde., 1874), zum ersten Male in volles Licht gerückt ist. Tüchtigkeit und Gediegenheit des Strebens bei einer gewissen Schwerfälligkeit in Beherrschung der dichterischen Formen und einem stark realistischen Zug sind für diesen Autor charakteristisch.

---

[1]) „Lessing" (5 Bde., 1850); „der Parnaß zu Braunschweig" (3 Bde., 1854); „der Adept zu Helmstädt" (4 Bde., 1851); „Anna Luise Karschin" (3 Bde., 1853); „Gleim" (3 Bde., 1855); „Lessing" (5 Bde., 1860); „Herder" (4 Bde., 1852) u. a.

Die großen deutschen Komponisten Mozart, Beethoven, Weber, die Dichter Hölderlin, Jean Paul, Theodor Körner, William Shakespeare, hat Heribert Rau (geb. am 11. Februar 1813 zu Frankfurt a. M., deutsch-katholischer Prediger) zu Helden umfangreicher biographischer Romane gemacht, nicht ohne lebhaftes Kolorit und geschickte Verwertung der Anekdote, aber in ungeschickter Mischung des historisch Gegebenen und frei Erfundenen, und auch den kaum verstorbenen Alexander von Humboldt, der sich zeitlebens dagegen sträubte, in den Käfig eines Romans eingesperrt und dem Lesepublikum herumgezeigt zu werden, trotz dieser Proteste in einem modernen Kultur- und Reiseroman zu verherrlichen gesucht[1]).

In dem Roman: „Brausejahre" von A. von der Elbe (Auguste von der Decken, geb. in Bleckede am 30. November 1828), wird uns die lustige Zeit in Weimar geschildert, als der junge Goethe mit dem jungen Herzog das kleine Herzogtum auf den Kopf zu stellen drohten. Von einzelnen kritischen Stimmen ist der Roman als ein Attentat auf die Goetheforschung verurteilt worden. Mit Unrecht! Wahrheit und Dichtung sind zwar darin bunt gemischt, doch ist dies das Recht des historischen wie des litterarhistorischen Romans. Gleichwohl sind die meisten Quellen für die Darstellung jener klassischen Genialitätsepoche benutzt, wenn auch einzelnes etwas zu hyperromantisch erscheint[2]).

---

[1]) „Alexander von Humboldt" (7 Bde, 1860); „Mozart" (3 Bde., 1858); „Beethoven" (1859); „Hölderlin" (2 Bde., 1862); „Jean Paul" (4 Bde., 1862); „Theodor Körner" (2 Bde., 1863); „Karl Maria von Weber" (3 Bde., 1865); „William Shakespeare" (1864).

[2]) A. von der Elbe hat zahlreiche Erzählungen veröffentlicht. Ihr Hauptwerk ist der Roman: „Der Bürgermeisterturm" (2 Bde., 1885); sie greift in dem „Heliandssänger" (1884)

Es scheint, als ob die schriftstellernden Frauen, welche sich dem historischen Romane zuwendeten, in der Geschichte nur zufällige Stoffe für memoirenhafte Plaudereien, wie die Satori und Mühlbach, oder für Seelengemälde und spannende Verwickelungen suchen können. Das ganze Wesen der Frauen, das doch im individuellen Empfinden wurzelt, dessen Hauptreiz darin besteht, als eine keusche Naturbasis mit festen Wurzeln dem hinausdrängenden Geiste der Geschichte das Gegengewicht zu halten, scheint sie weniger geneigt und fähig zu machen, ganz aus sich herauszutreten und objektiv-geschichtliche Bilder zu malen, in denen die Fragen der Kultur, des Staates, der Kirche nicht in den Boudoirs der Empfindung, sondern auf ihrem eigenen Forum verhandelt werden. Dies ist indes einer Schriftstellerin, der frühverstorbenen Aline von Schlichtkrull (1832—1863), gelungen, welche die moderne Welt der „verlorenen Seelen", der nervösen Stimmungen und Anwandlungen, der genialen Klaviervirtuosen und sonderbaren Diplomaten, die sie mit einer nie verlegenen Kühnheit bis in ihre bedenklichsten Verirrungen schildert, verließ, um in ihrem: „Richelieu" (4 Bde., 1855) einen großen Staatsmann nicht bloß in den abenteuerlichen, selbst erfundenen Verstrickungen seines Herzens, sondern auch in seiner bedeutsamen Wirksamkeit zu schildern. Zwar bemüht sich die junge Autorin nicht immer mit Glück um die künstlerische Lichtung des überlieferten historischen Materials, das sie oft unverarbeitet in die poetische Erzählung hineinschiebt; aber sie bringt doch große geschichtliche Gesichtspunkte zur Geltung, und wenn auch die leidenschaftliche Liebe Richelieu's zur Königin Anna die Achse des ganzen Romans ist, so sehen wir doch die damaligen Zustände Frankreichs in heller geschicht-

bis in die altdeutsche Geschichte zurück; doch alte und moderne Stoffe behandelt sie mit gleicher Lebendigkeit.

licher Beleuchtung, und der Kampf des Absolutismus, der seine Macht fest begründen will, mit dem Vasallentume und der Aristokratie geht als geistiger Faden durch das Ganze. Jene Leidenschaft Richelieu's ist indes mit psychologischer Tiefe, mit Glut und glänzendem Kolorit geschildert, sodaß wir der reichen und kühnen Phantasie der Dichterin unsere Anerkennung nicht versagen dürfen. Dieselbe bewährt sich auch in dem Romane dieser Schriftstellerin: „der Agitator von Irland" (4 Bde., 1859). So phantasivoll die Natur des grünen Erin und das Bild seiner einsamen, meerumrauschten Schlösser geschildert ist, so frappante Accente der Leidenschaft in den Mund gelegt werden: so besitzt doch die Verfasserin außerdem einen tiefeindringenden Sinn für politische und soziale Fragen. Das Gesamtbild der irischen Zustände aller Klassen der Gesellschaft, des Adels, Volkes und Klerus bis zu den Geheimbündlern, den Ahasverusbrüdern, ebenso wie das Bild der parlamentarischen Verhältnisse Englands ist mit einem Scharfblicke entworfen, der einem Publizisten Ehre machen würde. Leider thut dem künstlerischen Totaleindruck das Janusantlitz dieses Romans wesentlichen Eintrag, da unser Interesse zwischen der politischen Bewegung und dem häuslichen Konflikt vollständig geteilt wird.

Ähnlich wie Aline von Schlichtkrull zeichnet sich auch Arthur Stahl (Valeska Voigtel, gest. in Mailand am 20. Oktober 1877), in ihrem historischen Roman: „die Tochter der Alhambra" (3 Bde., 1869) durch eine ernste Vertiefung in den geschichtlichen Geist, durch eine sorgsame Herausarbeitung des historischen Lebens aus. Eine spanische Reise, welche sie geistreich beschrieben hat, befruchtete ihre Phantasie mit Bildern der Lokalitäten, der Städte, Landschaften und Volkssitten. In der That sind Landschaft, Kostüme und Genre von stimmungsvoller Beleuchtung, das

spanische Kolorit vorzüglich gelungen. Welcher poetische Zauber umschwebt ihre Schilderungen der Alhambra, wie pittoresk liegt das Felsennest Toledo mit seiner hochragenden Burg vor unseren Augen! Welche echt spanische Figuren sind der Page und die Duenna! Doch auch in der Haupthandlung, in den Haupt- und Staatsaktionen, im Ratssaal und auf dem Schlachtfeld, wie in dem Seelengemälde der Heldin, Maria de Padilla, der Führerin im Aufstand der Kommuneros gegen Karl V., die nach dem Tode ihres Gatten das von ihm begonnene Werk fortsetzte und Toledo gegen die Übermacht des Feindes verteidigte, zeigt sich eine anerkennenswerte Kraft markiger Darstellung und psychologischer Vertiefung. Der Stifter des Jesuitenordens spielt in seiner Wandlung aus einem wüsten Offizier zu einem frommen Ordensmann eine Rolle in dem Roman. Arthur Stahl ist eine Schriftstellerin von Geist, von lebendiger Phantasie, von politischer Begeisterung. In ihren Reisebildern aus Spanien und dem Lande der Pharaonen, in ihren oft keck aus dem Leben herausgegriffenen „Novellen und Skizzen“ (3 Bde., 1867), „Isolabella“ (1869), auch in ihren „Historischen Bildern aus der alten Welt“ (1870) zeigt sich ein Zug von Originalität und geistiger Bedeutsamkeit, der sie von dem Gros der Romanschriftstellerinnen vorteilhaft unterscheidet. Sie macht allerdings dem alltäglichen Geschmacke keine Zugeständnisse, und so haben ihre Schöpfungen etwas Fremdartiges. Namentlich aber ist ihr „Hellenismus“, die schöne Sinnlichkeit, welche ihre Schriften atmen, ein fremder Tropfen im Blute der deutschen Frauenlitteratur.

Eine andere Schriftstellerin, Franziska Baronin von Reitzenstein (geb. am 19. September 1837), die unter dem Pseudonym Franz von Nemmersdorf auftritt, zeigt gleichfalls den Sinn für das historisch Bedeut-

same in dem Roman: „Doge und Papst" (2 Bde., 1865), in welchem sich namentlich das alte Venedig mit seinen Staatseinrichtungen, noch mehr aber mit seinem großartigen Leben und Treiben vor unseren Augen aufbaut. „Unter den Ruinen" (4 Bde., 1862) ist ein Roman aus „Roms Gegenwart", der uns den Verfall der Weltstadt unter dem päpstlichen Regiment in lebendigen Bildern vorführt. „Moderne Gesellschaft" (4 Bde., 1863) und „Allein in der Welt" (3 Bde., 1868) sind Romane, welche aus der Schule der Gräfin Hahn-Hahn, ehe sie in Jerusalem angekommen war, herzustammen scheinen. Auch die Gräfin Luise Marie von Robiano (geb. 1823 zu Newcastle als Tochter des deutschen Flüchtlings H. von Köppen), zeigt in „Anna Boleyn" (2 Bde., 1867) und „Jane Gray" (5 Bde., 1870), noch mehr in „Robert Bruce oder die Helden von Bannockburn" (5 Bde., 1870) einen echt historischen Sinn bei unverkünstelter, schlichter Darstellung und eine unleugbare Größe der Auffassung und Charakterzeichnung.

Stefanie Keyser in Sondershausen (geb. am 30. März 1847 daselbst), bevorzugt in ihren geschichtlichen Romanen, welche zum Teil in der „Gartenlaube" veröffentlicht wurden, das Genrebildliche und Kulturhistorische, so in ihrer besten Erzählung: „der Kampf um die Haube" (1884), in welcher sie die Reformbewegung der Frauen und Jungfrauen in Nürnberg (1521) schildert, die indes nicht auf Verbesserung ihrer sozialen Lage ausging, sondern nur darauf, daß sie den altmodischen Nürnberger Kopfputz, den Sturz, ablegen und die neue Tracht, die Augsburger Haube, annehmen durften. Frau Rothmundin, aus einem der stolzesten Geschlechter Nürnbergs stammend, ist die Anführerin, und durch allerlei Ränke und Kniffe und des galanten Erzherzogs Ferdinand Anwesenheit erringen

sie den Sieg. Die Liebe zwischen Ursel und Friedel nimmt einen breiten, fast den Hauptstoff beeinträchtigenden Raum ein. „Glockenstimmen“ (1884) spielen um das Jahr 1650; die sich in aufsteigender Linie bewegende Laufbahn des Helden und seine zuletzt siegreiche Liebe zur stolzen Johanna bilden den Faden, an den sich die Schilderungen bunter Volkssitten reihen. Das Werk ruht auf tüchtigen Kulturstudien; nur hin und wieder findet sich ein befremdlich altertümlicher Ausdruck. In anderen Erzählungen, wie in „Fanfaro“ (1885) ist die Verfasserin weniger glücklich: es ist dies ein matter Theeaufguß aus der Küche der Marlitt.

So scheint hier ein Fortschritt unserer schriftstellernden Frauen gegenüber der alten Garde unserer Romanschriftstellerinnen unverkennbar, welche in der Geschichte nur den Hintergrund für das Familiengemälde und die Herzenssituation suchte. Selbst die Seniorin des geschichtlichen Romans in Deutschland, Karoline Pichler[1]) aus Wien (1769—1843), hat wohl in einzelnen treuen und lebendigen Schilderungen aus der vaterländischen Geschichte[2]) in dem einfach gehaltenen Stile, dem ein klassisch gemessener Ausdruck eigentümlich ist, ein nicht geringes Talent epischer Darstellung bekundet; aber es fehlt ihr doch die Energie historischer Dichtung, da ihr Interesse mehr auf das bunte Kostüm, als auf ein Gesamtbild von geschichtlicher Wahrheit gerichtet ist. Bedeutender, als ihre patriotischen Romane aus der Geschichte Österreichs, ist ihr „Agathokles“ (3 Bde., 1808), ein Roman in Briefen aus den Zeiten Diokletians, ein Tendenzroman, in welchem sie dem Historiker Gibbon wegen der zwischen den Zeilen hervorschauen-

[1]) „Sämtliche Werke“ (60 Bde., 1820—44).

[2]) „Die Belagerung Wiens“ (3 Bde., 1824); „die Wiedereroberung von Ofen“ (2 Bde., 1829); „Friedrich der Streitbare“ (4 Bde., 1831).

den Unchristlichkeit seiner Weltanschauung den Fehdehandschuh hinwirft und einen ähnlichen Stoff, wie Chateaubriand's „martyrs“, aus jener Epoche, in welcher im heidnisch-römischen Weltreiche das Christentum aufdämmerte, mit der ausgesprochenen Absicht behandelt, die Segnungen der neu auftauchenden Religion zu verherrlichen. Hier war allerdings der Stoff zu einem Kulturgemälde im größten Stile gegeben; aber es bedurfte dazu einer größeren geistigen Kraft, um diese Gegensätze nicht bloß anschaulich zu machen, sondern auch zu vertiefen. Karoline Pichler schreibt einen Familienroman zur Erbauung edler Gemüter, den sie nur zufällig in den Anfang des vierten Jahrhunderts nach Christus verlegt; denn der rein und würdig gehaltene Briefstil macht oft einen befremdenden Eindruck, indem die Empfindungsweise der Helden und Heldinnen oft so wenig römisch, so gouvernantenhaft modern ist. Diese Kalpurnien, Sulpizien, Larissen sind nur als Römerinnen verkleidete Freundinnen unserer Karoline Pichler, die sich einen Maskenscherz machen, aus der Jägerzeile nach Rom und Kleinasien auswandern und ihre Männer zur Abwechselung Severus, Demetrius u. s. w. nennen. Ohne Frage sind einzelne Reflexionen im „Agathokles“ sehr treffend ausgedrückt, und auch die romanhafte Technik ist mit Glück gehandhabt: aber das ganze Werk ist doch nur eine erbauliche Vorlesung mit verteilten Rollen, ein apologetischer Briefdialog, keine geschichtliche Theodicee.

So wenig es der Karoline Pichler gelang, im großen Stile geschichtlich objektiv zu werden, so wenig gelang es ihrer gefeierten Nachfolgerin Henriette von Paalzow[1]) aus Berlin (1788—1847), welche in der äußerlichen Technik

[1]) „Godwie-Castle“ (3 Bde., 1836); „Saint-Roche“ (3 Bde., 1843, 3. Aufl.); „Thomas Thyrnau“ 3 Bde., 1843); „Jakob van der Nees“ (3 Bde., 1845).

des historischen Romans wohl den Preis verdient, wenn auch ihr Stil weniger rein und gleichmäßig ist, als der Stil der Pichler. Auch bei ihr ist der geschichtliche Roman ein Familienroman; nur daß statt der erbaulichen Betrachtungsweise der Pichler bei ihr der exklusive Ton des Salons in den Vordergrund tritt. Ein harmloses Einverständnis mit allen Privilegien der Erde, eine Vergötterung aller Konvenienzen und Vorurteile macht historische Konflikte und Bewegungen unmöglich; es ist die Geschichte im Lehnstuhle und auf dem Parkett, die Geschichte in Familiengruppen. „Die ragenden Gipfel der Welt," eine Maria Theresia, ein Karl II., stehen im schattenlosen Glanze; was sich tiefer bewegt, wird gestört und getrübt durch Neigungen und Interessen. Einzelne Familiengemälde, z. B. in „Jakob van der Nees", sind originell erfunden und ausgeführt und mit zahlreichen feinen Nuancen ausgestattet. Die Gabe psychologischer Entwickelung, besonders weiblicher Gemüter, die indes zu ungesunder Sentimentalität in der Liebe ausschweift, und die sorgfältige, aber oft allzu breite Schilderung der Äußerlichkeit, des Kostüms, der Toilette, der Architektur, sowie eine oft spannende Verschlingung der Begebenheiten sind unbestreitbare Vorzüge einer Schriftstellerin, welche durch eine im ganzen würdige Haltung die große und lang anhaltende Gunst des Publikums verdiente. Ihr bester Roman ist wohl „Saint-Roche"; denn der Kampf zwischen dem rein menschlichen Leben und seiner Korruption in den höheren Kreisen ist hier selbst zum Gegenstande gewählt. Im ganzen aber hat die Dichterin einen engherzigen Standpunkt nicht überwunden und erhebt sich weder zu jener wahrhaft poetischen Heiterkeit, welche lebensfreudige Gestalten schafft, noch zu jener Höhe der Weltanschauung, welche den Geist der Geschichte in seiner Werdelust begreift und das menschliche Herz in seinem unbefangenen Empfinden

schildert. Ein Blick in den Briefwechsel und die Biographie der Verfasserin [1]) zeigt uns, daß ihr ästhetisches Urteil unsicher und ihre persönlichen Beziehungen allzusehr mit der märkischen Romantik und Pseudoromantik verwebt waren, um andere Perspektiven in die Geschichte zu eröffnen, als den Berliner Salons genehm waren. Produktiver ist Amalie Schoppe [2]), auf der Insel Fehmarn geboren (1791—1858), welche zwar den geschichtlichen Thatsachen auf den Leib rückt, aber durch eine allzu große Flüchtigkeit der Behandlung die historischen Gestalten in eine kleinbürgerliche schulmäßig, sittliche Sphäre herabzieht. Ihre Vorzüge als Kinderschriftstellerin, zu denen besonders die glückliche Darstellung der edlen Weiblichkeit gehört, können auf dem historischen Gebiete weniger Anerkennung finden. Amalie Schoppe wählt ihre Stoffe aus der russischen und spanischen, schwedischen und schleswig-holsteinschen Geschichte, aus dem deutschen Bauernkriege und der französischen Revolution. Bunt genug geht es in der Romanwelt dieser Autorin zu; sie schafft aus einem Gusse, hat oft einen glücklichen Griff und Verstand im Motivieren. Nimmt man indes zu diesen massenhaften geschichtlichen Romanen noch ihre modernen Liebes- und Lebensbilder, alle diese Romane „für Konfirmanden," die Stick- und Häkelmuster weiblicher Pädagogik, die Tugend- und Sittenspiegel für das heranwachsende Ge-

[1]) „Ein Schriftstellerleben", Briefe der Verfasserin von Godwie-Castle an ihren Verleger 1855.

[2]) „Octavia", Roman (2 Bde., 1838); „Marat", histor. Roman (2 Bde., 1838); „König Erich XIV. und die Seinen", histor. Roman (2 Bde., 1838); „Tycho de Brahe", histor. Roman (2 Bde., 1839); „die Schlacht bei Henningstedt", (2 Bde., 1840); „Pierre Vidal", histor. Roman (2 Bde., 1841); „die Edelfrau von Kallingdorfen" (3 Bde., 1847); „Ferdinand und Isabella" (2 Bde., 1851) u. a.

schlecht, so erstaunt man über ihre große Fruchtbarkeit. Darin besiegte sie nicht nur eine Pichler und Paalzow, sondern auch ihre anderen Rivalinnen auf dem Gebiete der historischen Unterhaltungslitteratur; doch hat sie mit vielen von diesen eine freiere, oft liberalisierende Auffassung der Geschichte gemein, in denen man die Früchte des Schiller-schen Geistes nicht verkennen kann, während in den Romanen der Paalzow und ihrer Gesinnungsgenossinnen das Zeremoniell der Hof- und Staatsaktionen jede freiere Regung des geschichtlichen Geistes im Keime erstickt. Die Richtung der Paalzow im historischen Roman verfolgen auch Wilhelmine Sostmann[1]) und Henriette Bissing (geb. 1798), eine Autorin von liebenswürdiger Weiblichkeit und feinerem Sinn für volkstümliche Überlieferung in Geschichte und Sage, der sich besonders in ihrem Roman: „Reimar Widdock und Dithmarschen im Jahre 1500“ (3 Bde., 1845), ausspricht. „Lucrezia Tornabuoni“ (2 Bde., 1845) schildert uns italienisches Leben in der Blütenzeit der Mediceer.

[1]) „Die neugriechische Helena“ (2 Tle., 1852); „die letzten Tudors“ (6 Bde., 1845) u. a.

Zweiter Abschnitt.

Der Zeitroman.

Karl Gutzkow. — Gustav Freytag. — Robert Prutz. — Levin Schücking. — Alfred Meißner. — Friedrich Spielhagen. — Wilhelm Jensen. — Paul Lindau. — Wilhelm Jordan. — Ernst Eckstein. — Konrad Telmann. — August Niemann. — Robert Giseke. — Gustav vom See. — Robert Byr. — Leopold von Sacher-Masoch. — Hans von Hopfen.

Der Zeitroman ist das Kulturgemälde der Gegenwart; er kann sie abschreiben ohne Glossen mit historischer Treue; er kann sie beleuchten mit der Fackel des Ideals; er kann auf ihrem Boden prophetisch den Blick hinaus in die Zukunft wenden. Dies ist das Gebiet, auf welchem der Roman einzig dasteht. Weder Lyrik, noch Drama, noch die strengere Epik können mit ihm wetteifern. Sein Umfang, seine Darstellungsweise, welche der Breite der Verhältnisse gerecht wird, ja selbst die ungezwungene Form der Prosa, in welcher der bestimmte Inhalt des viel verwickelten modernen Lebens ohne Bruch aufgeht, während der Vers noch ringen muß, ihn zu bewältigen, sichern den Roman vor jeder bedenklichen Konkurrenz. Der Drang, das moderne Leben zu erfassen, und zwar in der Form der Novelle und des Romans, war schon in Goethe und Tieck lebendig. Wir erinnern an die „Wahlverwandtschaften", an „Wilhelm Meister", an die Novellen Tieck's, welche aus der Romantik des Phantasus, Octavian und der Genovefa in die moderne Zeit hinausstrebten. Und während die Gesellschaft in den

Goethe'schen Romanen noch auf dem Boden des achtzehnten Jahrhunderts steht, bewegen sich die Helden Tieck's bereits in den Interessen und Zuständen einer näher gerückten Zeit. Epischer ausgebildet trat uns der Zeitroman in Immermann's „Epigonen" und „Münchhausen" entgegen, aber starr, herb, scharf, eine Stachelfrucht, das Produkt einer isolierten und rechthaberischen Gesinnung. Heine, Börne und das junge Deutschland machten die unentbehrlichen Studien zum Zeitroman; sie skizzierten, beleuchteten, porträtierten die Gegenwart; sie eroberten durch ihren geistigen Schwung und Witz im Sturme die Teilnahme der Zeitgenossen. Am ernstesten hatte schon damals Karl Gutzkow, wie wir gesehen haben, die Aufgabe erfaßt, sich in diesem Jahrhunderte zu orientieren. So war die Stätte für größere Schöpfungen bereitet, in denen die Bestrebungen Goethe's, Jean Paul's, Tieck's und Immermann's mit selbständigem Bewußtsein weiter fortgeführt werden konnten.

Nicht bloß jeder Mensch, auch jede Zeit ist sich selbst die nächste. Das ist ihr berechtigter Egoismus! Wer sich gleichgültig ist, der wird auch bald anderen gleichgültig werden. Wie wir wollen, denken und empfinden, so ist unsere Welt, oder *so wird* sie. Der Mensch und seine Welt ist der Mittelpunkt der Poesie; aber nicht der abstrakte Mensch, nicht die abstrakte Welt — der Mensch und die Welt einer *bestimmten*, das heißt *unserer* Zeit. Wir können aus dieser Bestimmtheit einmal nicht heraus; thöricht ist es, dies zu wollen; wir verfälschen damit entweder die Vergangenheit oder wir verderben die Poesie. Den Besten seiner Zeit genug thun, das heißt leben für alle Zeiten, und das Beste seiner Zeit besingen, das heißt dichten für alle Zeiten. Die Blüte einer Nationallitteratur ist dort zu suchen, wo dies mit höchster Vollendung geschehen ist, in Sophokles und Dante, Calderon und Shakespeare. Darum können

Schiller und Goethe nicht die Blüte der deutschen Nationallitteratur für alle Zeiten bezeichnen. Sie sind vielleicht die geistige Blüte des achtzehnten Jahrhunderts; aber das achtzehnte Jahrhundert weist überall nur Anfänge auf: das neunzehnte vollendet diesen Kulturprozeß oder führt ihn wenigstens weiter fort. Es ist hier von keiner Anstückelung neuer Kulturfragmente die Rede, von keinen neuen Papierstreifen, welche an den Schweif des großen Drachens der Aufklärung geheftet werden, um ihn äußerlich zu verlängern; es sind dieselben Voraussetzungen, dieselben Prinzipien, dieselben Kämpfe, nur innerlich vertieft; es gilt, den heiligen Gral der Humanität aus seinem einsamen Montsalvatsch zu rauben, oder vielmehr die ganze Erde zu seinem Montsalvatsch zu machen. Das ist nicht mehr so abenteuerlich, wie es scheinen mag. Die Humanität als Blüte der Institutionen, als innerste Bildung des Einzelnen, nicht als einsame, arbeitsscheue, schönselige Gesinnung, sondern als gemeinsame, thätige, fördernde Kraft: das ist die große Losung des Jahrhunderts und sein großes Problem, wie der Einzelne auf seine eigene Spitze gestellt werden kann mit vollster Ausbildung jedes persönlichen Rechtes, und wie dabei dennoch das Ganze, die Gesellschaft, der Staat und die Welt bestehen kann! Der Vergangenheit gegenüber heißt die Losung: Emanzipation, gegenüber der Zukunft: Organisation. In Wahrheit vollendet sich in unserer Zeit der Protestantismus in der freien Kritik, in der unendlichen Berechtigung des Einzelnen, des eigenen Geistes Kraft zu erproben an jedem gegebenen Inhalte, in der geistigen Autonomie gegenüber jeder Autorität! Das scheint zunächst zersetzend, auflösend, feindlich, nicht befriedigend, versöhnend, erlösend; aber es ruht eine unglaublich schöpferische Kraft in jeder geistigen Bewährung; leicht wandeln sich die geistigen Pole;

der negative wird zum positiven, und durch die wildesten Kriege hindurch läutert sich entwickelnd die Menschheit.

Die Gegenwart ist praktischer und objektiver geworden, als die Epoche Goethe's und Schiller's war. Zwar fand schon Novalis in Goethe's Romanen nur trockene Nationalökonomie; doch die Reaktion der Romantiker gegen unsere Klassizität, welche bereits moderne Töne anschlug, rief nur eine um so energischere Bewegung des modernen Geistes hervor. Die Anhänger der einseitig klassischen Bildung und der Romantik finden freilich die Gegenwart unpoetisch; denn da sie die Poesie nur als das Reich der unbestimmten Empfindungen und Stimmungen kannten, so glaubten sie natürlich ihren Zauber durch eine Zeit gefährdet, welche endlich aus der Wolkenkuckucksburg auswandert, um mit praktischer Bestimmtheit das Leben zu ergreifen. Selbst in der Philosophie verdrängt die Ethik, Politik und Ästhetik die Metaphysik. Ein so großer Metaphysiker Hegel war, so war es doch seine größte That, die einzelnen Systeme der Wissenschaft selbständig und gründlich durchzuarbeiten. Selbst Hegel war ein wesentlich praktischer Geist, wenn ihn auch die Materialisten als einen Ideologen verschreien. Oder konnte man jener Selbstzufriedenheit „der schönen Seelen", dem ganzen exklusiven Gebahren einer anmaßenden Innerlichkeit entschiedener gegenübertreten, als wenn man den Hauptnachdruck auf die Welt des objektiven Geistes und ihre fest gegründeten Institutionen legte? Wenn die Gegenwart die Fragen des Staatslebens mit begeisterter Teilnahme erörtert und dabei ganz bestimmte politische Probleme behandelt; wenn der Aufschwung der Naturwissenschaften die Industrie und alle technischen Leistungen befruchtet und die Herrschaft der Vorurteile immer mehr beseitigt; wenn sich die Religion nicht bloß in der Kirche, sondern auch außerhalb der Kirche fortbildet durch die Vollendung des Pro=

testantismus in einem protestierenden Laientume; wenn große Kriege Nationen aus ihrer Letargie reißen und dem Gleichgewicht Europas einen anderen Schwerpunkt geben, während die Kultur als Friedensfürstin in imposanten Industrieausstellungen und Gewerbehallen die Völker verbrüdert: so wird niemand leugnen wollen, daß dem stillen Brüten einsamer Gemüter der Raum verengt ist, und daß alle mit oder wider Willen, hinausgerissen werden in die Arena des öffentlichen, sozialen, religiösen Lebens, wo der Fortschritt der Menschheit sich in gediegenster Weise vollzieht. Wohl aber entsteht die Frage, ob die Poesie dabei gewinne, wenn sie sich auf dem Markte der öffentlichen Interessen tummelt, statt in jener verschwiegenen Heimlichkeit, in der sich Herz und Geist nur mit sich selbst beschäftigen, statt im Genusse jenes vertrauten Umganges zu verharren, in welchem sie mit den Göttern aller Zeiten im klassisch-romantischen Pantheon lebte! Eine Weltanschauung ohne alle Mythologie scheint ja der Poesie ihre vorzüglichsten Waffen zu rauben und steht im direkten Widerspruche mit der Romantik, welche eine neue Mythologie als das Ziel aller Poesie hinstellte! Wie leicht war es, die Natur zu beseelen mit gegebenen Gestalten; wie schwer schien es, ihre eigene Seele dichterisch ins Leben zu rufen! Und dazu diese Breite der gesellschaftlichen Prosa, dies Ökonomie- und Industriewesen, diese dampfenden Lokomotiven und Essen, diese arbeitenden Maschinen — wie soll da die Poesie zu ihrem guten Rechte kommen!

Wir haben bereits bei der Besprechung der Lyrik und des Dramas diese Frage und zwar zu gunsten der modernen Poesie beantwortet; wir haben gesehen, welchen Aufschwung die Lyrik genommen hat, seit sie den engen Haushalt des Empfindens, der mit seiner inneren Welt gleichzeitig mit allem Rechte fortbesteht, verlassen und das öffentliche Forum betreten hat, seit sie nicht bloß privaten Wünschen, sondern

auch öffentlichen eine beredte Sprache verliehen, seit sie den Zuständen der objektiven Welt Auge und Ohr, Herz und Sprache geschenkt; wir haben gesehen, wie das Drama durch diesen modern-praktischen Sinn sowohl an realistischer Tüchtigkeit und geistiger Bedeutung gewonnen — denn das Drama ist schon an und für sich die Poesie des öffentlichen Lebens — als auch sein Beruf, durch Aufführung von der Bühne herab die Nation zu erquicken und zu erheben, allgemeine Anerkennung gefunden hat. Ein noch größeres Feld hat der Roman: unsere ganze Kultur zu erfassen, den modernen Geist bis in sein verborgenstes Geäder zu verfolgen. Freilich, ein Dichter gehört dazu, wie zu allem! Ein echter Dichter faßt von selbst jeden Stoff an seinen geistigen Enden an. Litterarische Handlanger werden stets nur den äußerlichen Apparat des modernen Lebens zusammentragen; aber sie schleppen auch, wenn sie Stoffe des Mittelalters behandeln, nur wie dienende Zwerge die drückenden Helme und Harnische herbei. Das romantische Philistertum jammert über die verlorene Postwagenpoesie und klagt den komfortabeln Materialismus der Eisenbahnen an, und doch — wie glänzend haben Grün und Beck die Poesie des Dampfes gefeiert!

Der Roman Goethe's führte uns in die gesellschaftlichen Kreise, in die Konflikte der Stände oder in Konflikte der Neigungen und ihrer vom Dichter gefeierten Naturgewalt mit den bestehenden gesellschaftlichen Satzungen. Dies sind wesentliche Faktoren des Zeitromans; aber sie erschöpfen ihn nicht. Die Novellistik Tieck's suchte mit feiner Ironie aus den Kreisen der Gesellschaft Charaktere und Tendenzen herauszugreifen, die wegen ihrer Unfertigkeit und Unreife oder mumienhaften Erstarrung oder barocken Erscheinung dem genovefamüden Phantasus ein lustiges Spiel gewährten. Immermann's „Münchhausen“ persiflierte mit dem einen gekniffenen Auge die Neuzeit als eine Zeit des Lügen-

schwindels und der Kulturbarbarei, während das andere, groß aufgeschlagen, auf der Idylle des Volkslebens mit Homerischer Klarheit ruhte. Seine „Epigonen“ aber proklamierten den zukunftslosen Bankerott der Neuzeit, bekreuzten sich vor der Industrie und fanden gegen die hereinbrechende Sündflut den einzigen Ararat in den ländlichen Freistätten des ansässigen Rittertums. Das waren alles Anfänge des Zeitromans! Zu größerer Vollendung konnte ihn indes nur das Bewußtsein führen, daß unsere Zeit ein Segment der Weltgeschichte ist, daß sich nicht dieses oder jenes Moment aus ihr einzeln herausgreifen läßt, sondern daß alle ihre Interessen einen und denselben Schwerpunkt haben. Goethe, Tieck, Immermann hatten die Politik ängstlich ausgeschieden; der Mensch im Staate war ihnen nicht der Mensch der Poesie. Doch ein Zeitgemälde ohne Licht und Schatten der Politik konnte nicht die Bedeutung der Zeit erschöpfen. Der Roman hat das Recht, ihre konkretesten Beziehungen zu erfassen, wie er überhaupt das ganze Kulturgespinnst, in welchem die Chrysalide des modernen Geistes hängt, klar entfalten soll. In der That ist der neue Roman objektiver als der Goethe's und Tieck's — objektiver, nicht im Sinne der künstlerischen Darstellung, in welcher er Goethe nur nacheifern kann, sondern darin, daß er zahlreichere und bedeutende Objekte der Darstellung aus allen Lebenskreisen ergreift. Wir werden dies durch die Schilderung des Zeitromans selbst begründen, den wir erst im allgemeinen beleuchten und dann noch in einigen seiner besonderen Arten, wie der Salon- und Volksroman, der naturalistische Roman, der exotische und humoristische Roman, berücksichtigen wollen.

„Das junge Deutschland“ bildete die Avantgarde des Zeitromans. Derjenige dieser Autoren, der zuerst am subjektivsten auftrat, indem er den gesellschaftlichen Einrichtungen

den Fehdehandschuh hinwarf, **Karl Gutzkow**, ist, wie wir schon bei der Beurteilung seiner Dramen gesehen, später am meisten zu künstlerischer Objektivität durchgedrungen. Gutzkow ist ein wahrhaft moderner Autor, mit religiösem Ernste von der Bedeutung der Gegenwart und von der großen Aufgabe ihrer Dichter durchdrungen, das Bild der Mitwelt mit dauernden Zügen der Nachwelt zu entwerfen. Schon in den „Zeitgenossen" bewies er seine scharfe Auffassungsgabe für die feinsten Verzweigungen des Kulturlebens der Gegenwart. Doch was er damals in der Form der Skizze, des Porträts, der Reflexion vorgetragen hatte: das mußte sich auch in der Architektonik eines Dichtwerkes künstlerischer vollenden lassen. Es galt, die poetische Kraft zu erproben, zu versuchen, ob die Gestaltung Schritt halten kann mit der Beobachtung, ob nicht bloß der Verstand den Menschen ihre feinsten Eigenheiten, dem Jahrhundert seine Losungsworte abzulauern vermag; ob auch die Phantasie energisch genug ist, Menschen von Fleisch und Blut und mit eigenem Schwerpunkte zu schaffen, die nicht bloß als bezifferte Räder und Kurven der großen Kulturmaschine fungieren, nicht bloß Träger einer geistigen Richtung sind, sondern auch der Phantasie ein lebendiges Bild geben und dem Herzen Teilnahme für ihr Geschick einflößen. Gutzkow hatte schon in seinen Dramen die Fähigkeit bewiesen, Gestalten zu schaffen und Situationen zu erfinden, die uns fesseln, und in ansprechender Weise eine geistige Bedeutung in das dichterische Bild zu verweben. Dennoch erhoben sich von zwei Seiten heftige Angriffe auf Gutzkow, welche überhaupt seine dichterische Begabung in Frage stellten. Die Anhänger der duftigen Waldlyrik, der unsagbaren Empfindungspoesie, die Verehrer der melodischen Form und ihrer künstlerischen Getragenheit, die Verteidiger einer weltfremden, romantischen Poesie, welche sich nicht mit den Tendenzen der Gegenwart einläßt und befleckt, wollten

dort kein dichterisches Talent finden, wo sie nur ein scharfes Auffassen der Wirklichkeit, höchstens eine geistvolle Ausführung bestimmter, ihnen noch dazu verhaßter Ideen entdecken konnten. Das liebevolle Versenken des Dichters in die Tiefen des Geistes, sein ganzer fruchtbringender Verkehr mit Staat und Gesellschaft erschien ihnen nur eine Verirrung des Verstandes, der sich zur Unzeit dichterisch geberdete, eine Spekulation auf den Effekt, auf die Sympathie der Meinungen, auf die Stichwörter des Tages. Höchstens lobte man das philosophische Verständnis der Zeit, die Treue des Naturforschers, mit welcher der Dichter den bunten Wechsel der sozialen Formen und Erscheinungen erfaßte. Von einer anderen Seite her, welche gerade die realistische Tüchtigkeit in den Vordergrund stellte, fand man in der subtilen Gedankenarbeit und ihren feinen dialektischen Fäden, mit denen Gutzkow seine Werke zu überspinnen pflegt, eine im ganzen impotente Reflexion; man erkannte in Gutzkow wohl einen Repräsentanten der Zeit, aber nur ihrer schwächlichen, seichten Richtungen, ihres haltlosen Schwankens und Experimentierens; man vermißte in seinem Dichten, in seinen Charakteren, seinen Entwickelungen die innere Notwendigkeit, gleichsam das organische Wachstum der Gestalten, das den Glauben an ihr selbständiges Leben so ungesucht einflößt; man fand diese Gestalten nur äußerlich zusammengeschweißt durch die Reflexion; kurz, man sträubte sich, in Gutzkow einen Dichter von ursprünglicher Energie der Begabung anzuerkennen. Beide Beurteilungen sind einseitig. Gutzkow's großes Kulturgemälde: „die Ritter vom Geiste“ (9 Bde., 1850—51) ist aus jener innigen Ehe der Phantasie und des Gedankens entsprungen, die weder eine Mischehe ist, noch Mißgeburten erzeugt. Wohl weigern sich „die Ritter ohne Geist“ einzuräumen, daß auch in der Poesie dem Gedanken die zeugende Kraft beiwohnt, daß nur in ihm die Urbilder der Gestalten

leben, welche die Phantasie mit Fleisch und Blut bekleidet. Der Gedanke aber fällt nicht wie ein verlorener Meteorstein auf die Erde; er hat zu allen Zeiten seine geschichtliche Genesis; er ist niemals ein einsamer Fund des Denkers; er wird stets nur als Trophäe auf den Schlachtfeldern der Geschichte erbeutet. Das Christentum erfüllte das Gesetz des Judentums: das ist die Formel für jede noch so kühne Reformation des Glaubens und Neuerung des Denkens. In die Geschichte, die Litteratur, das ganze Streben und Treiben der Zeit ist ein unsichtbarer Faden eingewirkt; der Genius entdeckt nicht nur ihn, sondern alle Knotenpunkte seiner Entwickelung, den Einschlag der Vergangenheit und Zukunft. Er trifft die geheime Feder, welche andere vergeblich suchen, und ein Bild springt hervor, in welchem sich Treue und Schönheit um den Preis streiten. Das aber ist stets ein Werk der Intuition; die geniale Anschauung des Dichters und Denkers ist in ihrem innersten Wesen dieselbe, nur verschieden die Art und Weise, sie auszudrücken. Daß Gutzkow ein Denker ist, kein metaphysischer, dem die Welt in den Begriff zerrinnt, sondern ein praktischer Denker, der die Erscheinungen begreift, gruppiert, nach ihrem Rechte fragt und sie nicht bloß nach ihrer Äußerlichkeit, sondern nach ihrer inneren Bedeutung darstellt: das kann seiner Poesie unmöglich Eintrag thun, seine Phantasie unmöglich lähmen. Es gehört weniger Phantasie dazu, einen Wald mit den beliebten Geschöpfen der Einbildung zu bevölkern, Bäume und Vögel ein Pfingstfest feiern zu lassen, wo sie mit feurigen Zungen sprechen, und die Blumen anthropomorphisch zu verzaubern, als nur einen kleinen Kreis des Menschenlebens mit seinen wechselnden Bildern, seinen Gedanken, Empfindungen und Interessen anschaulich darzustellen. Man mag zugeben, daß es der Phantasie Gutzkow's an Glanz, Reichtum und intensiver Begeisterung fehlt; daß er eine besondere Vorliebe

hat, schwächliche und skeptische Richtungen zu versinnlichen; daß in seine Charaktere oft ein Bruch kommt, der uns befremdet und an der Unmittelbarkeit ihres Empfängnisses irre macht, daß hier und dort seine Reflexion eine seichte Fähre sucht, wo ein mutigerer Dichtergenius durch den Strom schwimmen würde, froh der eigenen Kraft und des erquickenden Bades im freien Elemente; aber dies alles kann uns nicht hindern, in Gutzkow einen Dichter von hoher Bedeutung für die Gegenwart zu sehen, der sich nicht bloß an Problemen und Prinzipien abarbeitet, nicht bloß ein Anatom der Gesellschaft im neufranzösischen Stile ist, sondern Plastik und objektive Anschauung, bedeutende geistige Perspektiven mit einem warmen und weichen Gemüte und einer geistvoll anregenden Darstellungsgabe verbindet. Alle diese Vorzüge treten in den „Rittern vom Geiste" klar hervor, und man darf diesem Werke, als einem modernen Kulturdenkmale, ein dauerndes Bestehen prophezeien.

Gutzkow selbst nennt seine umfangreiche Dichtung einen Roman des „Nebeneinander," um damit anzudeuten, daß er die ganze Breite unserer Zustände behaglich auseinanderlegt, daß er unsere Gesellschaft gleichsam aus der Vogelperspektive betrachtet und auf die gleichzeitige Bewegung aller Kreise von olympischer Höhe herabschaut, mit größerer Gewandtheit, als der alte Zeus, welcher die Griechen und Trojaner aus den Augen verliert, wenn er seinen Blick zu den Äthiopen wendet. Diese Allgegenwart des dichterischen Geistes rechtfertigt jene uneigentliche Bezeichnung. Der Roman ist im großen Stile des Epos gehalten, dessen Göttermaschinerie hier durch die bewegenden Ideen der Zeit vertreten ist. Zum großen Stile des Epos gehört zunächst die Breite aller Beziehungen, das sorgfältige und liebevolle Ausmalen der Äußerlichkeit, in so weit sie einen Denkzettel der Kultur trägt, vom Geiste gemodelt ist oder selbst die Stimmung der Seele

bestimmt. Die umfangreiche Szene des Romans umfaßt das Schloß des Fürsten, wie die engste Hütte, das Forsthaus im Walde, das Häuserlabyrinth des Proletariats, den städtischen Salon, wie das idyllische Pfarrhaus, die Maschinenwerkstätte und die Ballokale der demi-monde, die Polizeistuben und Kasematten, den Gefängnisturm und den Ratskeller. Eine Stadt, als die steinerne Improvisation des Menschengeistes trägt in ihren äußerlichen Lokalitäten, im schmutzigen Dachsbau des Proletariats, im behaglichen Stockwerke des juristischen Geldmannes, in den Prachtbauten der Aristokratie und des Königstums schon von selbst den Stempel einer geistigen Bedeutung; hier spiegelt die Äußerlichkeit, als selbst vom Geiste geschaffen, die Stände, die Charaktere, die verschiedenen Seiten der Kultur. Anders verhält es sich mit dem landschaftlichen Hintergrunde. Das Naturbild im Romane darf nicht selbständig hervortreten; es muß Reflexe der Stimmung tragen. Die Breite landschaftlicher Schilderung, in der sich nicht das Seelenleben der handelnden Charaktere spiegelt, ist im Roman ein Fehler. Ein Mittelpunkt der Empfindung muß die konzentrischen Kreise der äußeren und inneren Welt zusammenhalten. Der Dichter darf kein Wettermacher sein, der nach dem hundertjährigen Kalender Regen und Sonnenschein verteilt; er darf seine Sonne nicht aufgehen lassen über Gerechte und Ungerechte. Nur was im direkten oder symbolischen Zusammenhange mit dem Menschenschicksale steht, darf sich im Roman entfalten. Gutzkow hat die epische Äußerlichkeit mit künstlerischem Maße gepflegt. Sorgsam, ohne peinlich zu sein, in der Schilderung architektonischer Umgebung, voll sympathischer Empfindung in der Beleuchtung der Landschaft, trifft er den richtigen epischen Ton und verliert sich weder in ausschweifende Dekorationsmalerei, noch in eine die äußerliche Welt verschmähende Schönseligkeit. Die Prosa

Gutzkow's ist in allen neun Bänden gleichmäßig klar, ruhig und episch gehalten, ohne Überstürzung und Verschwommenheit, festgegliedert selbst in den umfangreichsten Perioden. Der Stil der „Ritter vom Geiste" ist in der That der modern-klassische Romanstil, der nicht nur die vielgestaltige Handlung und die vielzüngige Beweglichkeit der Charaktere trägt, sondern auch jene reiche Gedankenfracht, welche aus allen Schachten der neuen Bildung zutage gefördert wird. Gutzkow zeigt hier die vielseitigsten Kenntnisse, ein encyklopädisches Wissen von Theologie und Ackerbau, von Politik und Maschinenwesen, von Pferdezucht und Damentoiletten, Jurisprudenz und Medizin, Architektur und Gartenbau, von Zoologie und Theaterwesen. Alle vorkommenden Fragen sind mit Geist und Kenntnis behandelt, mit besonderer Vorliebe die Probleme des Denkens und Fühlens, welche sich um den religiösen Inhalt drehen. Die Theologie ist Gutzkow's Jugendgeliebte; die Erinnerung an sie stimmt ihn immer weich. So haben wir Theologen mit allen Schattierungen des Glaubens, welche an den verschiedenartigsten Kirchenzeitungen mitarbeiten könnten. Der Dichter blättert das Album seiner eigenen religiösen Wandlungen durch, in denen fast jede Überzeugung eine Spur zurückgelassen hat.

„Nicht *was* wir glauben, siegt, de Santos — nein,
Wie wir es glauben, das nur überwindet."

Dieser Geist einer etwas matten Toleranz läßt jeden Standpunkt, jeden Charakter zu seinem relativen Rechte kommen. Der Standpunkt des Autors selbst blickt überall durch als eine zahme Freigeisterei, ein weiches Anlehnen an Wahrheiten des Gefühls, eine skeptische Schleiermacher'sche Religiosität.

Was den Gang der Handlung betrifft, so macht Gutzkow von dem Rechte der epischen Hemmung den ausgedehntesten Gebrauch. Anfangs läuft eine Menge

Fäden getrennt nebeneinander her, welche am Schlusse durch den Grundgedanken des Ganzen verknüpft werden. Alle diese Nebenflüsse der Handlung bilden ein großes Stromgebiet, das die verschiedenartigsten Bildungen des sozialen Lebens umfaßt. Indes versetzt uns Gutzkow selten in jene fieberhafte Spannung, welche uns besonders bei der Lektüre vieler französischer Romane bis zum Schlusse begleitet. So geschickt manche Knoten der Handlung geschürzt sind, so sehr wir uns für einzelne Charaktere interessieren, so überwiegt doch bei weitem die warme und gleichmäßige Teilnahme, welche Geist und Gemüt einer anregenden Beschäftigung mit ihren liebsten Interessen schenken, die unruhige Hast der Phantasie, welche aus einer leidenschaftlichen Erregung in die andere zu stürzen liebt. Wenn indes auch die Stromschnellen fehlen, so fehlen doch die Sandbänke nicht! Hin und wieder gerät der Strom der Handlung ins Stocken; einzelne unfruchtbare Exkurse sind zu weit ausgeführt; der Autor gefällt sich bisweilen in einer Trockenheit, die in einem Phantasiewerke unstatthaft ist. Dies verschuldet der polyhistorische Kitzel, die dem Deutschen eigentümliche Sucht, seine Vielwisserei an den Tag zu legen. Auch ist es keine Frage, daß die Vielseitigkeit der Bildung und die Menge der künstlerischen Gesichtspunkte jene ungehinderte stoffartige Bewegung der Phantasie lähmt, welche, nur ihrem eigenen Spiele überlassen, in einer Fülle von Empfindungen schwelgt. Gutzkow's vorzugsweise reflektierende Natur hat nicht jenes energische Feuer im Schaffen und Darstellen, durch welches manches untergeordnete Talent uns rasch mit seinen bedeutungslosen Gestalten und Situationen befreundet. Am wichtigsten ist ihm die *geistige* Konstellation, unter der seine Menschen erscheinen. Das Hauptinteresse des Romans knüpft sich an Dankmar und seinen Schrein, an Egon und seine Karriere, an die geheimnisvollen Gestalten von Hackert und Murray.

Am originellsten sind die **Verwickelungen der Deszendenz**, die Überraschungen einer unsicheren Vaterschaft, welche nicht bloß in Frankreich, sondern auch in Deutschland die Hauptmotive moderner Romantik hergeben müssen, unter denen sich oft die antike Ödipustücke verbirgt. Es scheint bis jetzt ein Roman unmöglich, in welchem der Dichter nicht seinen Lesern am Anfange einige Rätsel aufgiebt, welche erst am Schlusse gelöst werden. Die Spannung, welche die Seiten überfliegt, beruht nun auf diesem fortwährenden Erraten, welches bald durch das eine, bald durch das andere hinzukommende Indizium auf seinem Wege bestärkt oder entmutigt wird und zum Schlusse eilt, um sich entweder durch die Übereinstimmung seines eigenen Phantasie-Entwurfes mit der Ausführung des Dichters eine eitle Genugthuung zu geben oder sich durch andere Lösungen des Knotens überraschen zu lassen. Der alte Homer, der in seiner epischen Einfältigkeit seine Helden gleich von vorn herein mit den Worten anreden läßt: „Weß Landes bist du, und wer sind deine Erzeuger?" hätte so höchst leichtsinnig die Hauptwirkungen des modernen Romanes verscherzt.

Ob diese Hilfsmittel der Romantechnik in einem so großartigen Kulturgemälde, wie die „Ritter vom Geiste", nicht zu entbehren waren, mag dahingestellt bleiben; nur ist es wohl keine Frage, daß sie inniger mit der Idee des Ganzen hätten verwebt werden können. Diese Idee selbst knüpft an die großartigen Geheimbünde des vorigen Jahrhunderts an, welche bereits in Goethe's „Wilhelm Meister" und in Jean Paul's „unsichtbare Loge" mit hineinspielen, und welche, erhaben über die Spaltungen der Gesellschaft, das Ideal der Humanität oft in mancherlei mystischen Verkleidungen feierten. Der philosophische Großmeister dieser Assoziationen ist Krause, welcher damit Ernst machte, die ganze Gestalt des Staates und der Gesellschaft durch diese

freimaurerischen Geheimbünde zu reformieren. Gutzkow's „Ritter vom Geiste" sind ein auf den modernen Horizont visierter Freimaurerorden, freilich mit Aufhebung seiner mystischen Formen, ein Orden, in dem das Ideal der Humanität nicht fertig und gegeben, sondern in seinem wandelungsreichen Entwickelungsprozesse verherrlicht wird. Es sind Freimaurer mit praktischer Wendung, herausgreifend aus ihren selbstgenugsamen Kreisen mit der Verpflichtung, ihr Ideal nicht in feierlicher Ruhe anzubeten, sondern es in das profane Leben vergeistigend hineinzuarbeiten. Ja, dieser Bund geht aus dem Leben hervor, wo sich Gleichstrebende und Gleichgesinnte begegnen und an ihren Thaten erkennen. Er beruht auf der Gesinnung und verlangt die That. Diese Gesinnung ist der Glauben an die fortschreitende Entwickelung der Menschheit und die freudige Bereitwilligkeit, für diesen Fortschritt mit allen Kräften zu wirken. Geistvoll ist die Anknüpfung des neuen Bundes, dessen Genesis der Roman schildert, an den alten Templerorden; und so ist es von tiefer Bedeutung, daß Dankmar, der Held des Bundes und des Romans, sich das große Erbe der Tempelherren wiedererobern will, um den Bestrebungen „der Ritter vom Geiste" eine imposante materielle Grundlage zu geben. Die neue Zeit tritt damit die Erbschaft des Mittelalters an; die Vergangenheit ist der Gegenwart unverloren, und so kann diese freudig der Zukunft entgegensehen, überzeugt, daß sich unzerrissen in der großen Kette menschlicher Entwickelung Glied an Glied reiht.

„Die Ritter vom Geiste" haben kein fest formuliertes Glaubensbekenntnis, welches nur eine Schranke und ein Hemmnis wäre; es begegnen sich in diesem Bunde die verschiedensten politischen und sozialen Richtungen, in deren Schilderung Gutzkow seinen scharfen, sondernden Geist, sein seltenes Beobachtungstalent und sein feinfühlendes Gemüt

an den Tag legt. Welche Fülle von geistigen Bestrebungen tritt uns in ihren interessanten Trägern entgegen: die ehrwürdige Humanität des alten Harder und sein bizarrer Tierkultus, die Aufklärung des vorigen Jahrhunderts, welche sich mit der neuen verbrüdert; der jugendliche Drang der Reform mit so vielem freudigen Bewußtsein, so vieler Energie der That in Dankmar Wildungen; die praktische Thätigkeit und Tüchtigkeit des Nordamerikaners Ackermann, welcher die Sphäre der materiellen Interessen durch seine große Gesinnung adelt und die Idealität der Arbeit vertritt; der sozialistische Despotismus des Prinzen Egon, der ein System tyrannischer Volksbefreiung und gewaltsamer ministerieller Beglückung durchführen will, um sowohl dem eigenen Ehrgeize als auch den Interessen der Aristokratie Rechnung zu tragen; das Selbstbewußtsein und der Freiheitsdrang des Militärs in seinem Kampfe mit der Subordination, welchen Major Werdeck und Sergeant Sandrart, der begeisterte Sozialismus des jungen Handwerkertums, den der Franzose Armand vertritt, und die humane Sühne des Verbrechens, die uns Murray zur Anschauung bringt! Es sind dies alles nicht Konflikte und Richtungen, die auf der Oberfläche liegen: es sind dies Verzweigungen und Kombinationen, zu deren Auffindung ein großer Überblick über die Zeit und eine seltene Feinspürigkeit gehören. Über allen aber schwebt jener Hauch der Humanität, jene Anerkennung der Menschenwürde und des Menschenrechtes, welche als die schönste Frucht des achtzehnten Jahrhunderts vom neunzehnten ererbt worden sind, um ihren Samen in die Zukunft auszustreuen.

Bei Charakteren, welche Vertreter von geistigen Richtungen sind, liegt die Gefahr nahe, daß sie nur als beliebige Gefäße für irgend einen Gedankeninhalt, ohne warm pulsierendes persönliches Leben erscheinen. Gutzkow

hat diese Gefahr glücklich vermieden und sich als Menschendarsteller bewährt, der mit einer bedeutenden Kraft der Charakteristik Individualitäten von großem Reichtum der Eigenschaften zeichnet, deren sich scheinbar störende Bahnen doch die innere Einheit nicht aufheben. Das geistige Arom, das die Gestalten Gutzkow's umschwebt, giebt ihnen eine eigentümliche moderne Physiognomie und läßt sie niemals in jenen Materialismus versinken, durch den einige neuere Romanautoren zwar sehr faßlich und anschaulich motivieren, aber auch die Räderchen und Stiftchen der körperlichen Maschine zum alleinigen Triebwerke menschlicher Handlungen machen. So ist z. B. Hackert ein geniales Charakterbild mit dämonischen Schlagschatten, mit grell aufgesetzten Lichtern und fesselnden Widersprüchen, ein Nachtwandler in gespenstiger Beleuchtung. Gleich vortreffliche Figuren sind der Justizrat Schlurk, ein Sinnenmensch mit beweglich schimmerndem Verstande, der gewichtige Ästhetiker Strohmer mit seiner schwülstigen Salonphilosophie und den tragikomischen Extravaganzen, zu denen der emanzipierte Pedant sich verleiten läßt, der sarkastische Kosmopolitiker Otto von Dystra u. a. Auch die Schilderung der Frauen ist Gutzkow im hohen Grade gelungen. Die sittenstrenge Anna, die intrigante, leichtfertige Pauline von Harder, die kokette Melanie mit ihrer geistsprühenden Lebendigkeit, das reizende Doppelgestirn der echt weiblichen, sinnig poetischen Selma und der sarmatisch leidenschaftlichen Olga, die Mädchen aus dem Volke, in denen neben der stillen Blume des Herzens auch schon revolutionärer Trotz die Wurzeln schlägt: alle diese Frauen und Mädchen bilden einen ansprechend gruppierten und schattierten weiblichen Blütenflor. Als Hintergrund des ganzen Bildes muß man sich den preußischen Staat denken, auf den der Neubund, die Friederike Wilhelmine von Flottwitz und ihre Brüder, die numerierten Fähnriche, sehr deutlich

hinweisen, den Staat, in welchem sich das vielseitigste geistige Leben, durch den Protestantismus geweckt, zu energischem Kampfe der Gegensätze steigert. So haben wir ein mit großen dichterischen Vorzügen ausgestattetes Kulturgemälde der Gegenwart vor uns, in welchem alle modernen Probleme in romanhaften Verwickelungen vorgeführt werden, und wenn auch ihre Lösung nur angedeutet wird, indem der Bund der geistigen Ritter als praktische Organisation noch in die Zukunft hinausweist und seine Bedeutung für die Gegenwart nur das gemeinsame Band der Geister ist, so sind doch zahlreiche Saiten des modernen Geistes angeschlagen, deren Widerhall nicht rasch verwehen wird, so ist doch eine umfangreiche Gesellschaftswelt mit Treue und Wärme geschildert.

Dasselbe gilt von dem größeren Romane: „der Zauberer von Rom“ (9 Bde., 1858—1860), in welchem der Autor die Welt des Katholizismus in umfassender Weise darzustellen unternimmt. Eine großartige Aufgabe, würdig eines bedeutenden Talentes, welches zugleich den Unterschied zwischen der modernen und romantischen Poesie in Auffassung und Behandlung unverkennbar an den Tag legt! Letztere hat katholisierende Betrachtungen, Hymnen und Legenden geschaffen; sie schwelgte in der Bewunderung des mittelalterlichen Kunststils; doch vergebens suchen wir bei ihr ein Lebensgemälde der katholischen Welt im Lichte der Gegenwart. Dies hat Gutzkow mit großen Intentionen im „Zauberer von Rom“ entworfen und ausgeführt. Mit der feinen Unterscheidungsgabe, welche diesem Schriftsteller eigentümlich ist, sind zunächst die verschiedenartigsten geistigen Richtungen gruppiert, welche sich innerhalb des Katholizismus entwickelt haben. Ein bewundernswerter Reichtum von zart schattierten Varietäten der kirchlichen Flora, der zugleich für die echte deutsche Art und Weise der Gutzkow'schen Charakter-

schöpfung spricht! Wir Deutschen müßten unser tiefes Geistesleben verleugnen, wenn wir nur so äußerlich ausgebackene Charaktere, wie die Engländer und Franzosen, in unseren Romanen zur Schau stellen wollten. Wir sind einmal ein Volk von Denkern und Dichtern, und die Richtung unseres Denkens und Dichtens hilft wesentlich unseren Charakter mitbestimmen. Nicht wie wir erscheinen, wie wir gespornt und gestiefelt sind, was wir für Geschäfte oder allenfalls für Witze machen — nein, wie wir denken und empfinden und die Welt ansehen, das macht den tieferen Unterschied deutscher Charaktere aus. Schiller sagt: es ist der Geist, der sich den Körper schafft! Der Katholizismus ist eine Idee, die sich eine Welt geschaffen hat. Doch die Sonne bricht sich in verschiedenen Medien und die Wechselwirkung zwischen dieser Idee und ihren mannigfach gearteten Trägern muß eine Fülle geistig bedeutsamer Gestalten schaffen. Da sehen wir den edeln Bonaventura, eine Gestalt von Raffaelischer Verklärung, so weit diese noch im Lichte der Jetztzeit möglich ist, eine Gestalt, welche in edelster Fassung den Kampf zwischen der Satzung der Kirche und dem Rechte des Herzens vertritt; da begegnen uns die Vorkämpfer fanatischer Richtungen, der in die Saiten der Lyra greifende Polemiker Beda Hunnius und der volkstümliche Mühlendorff mit seiner göttlichen Grobheit, welche die Rache des Volkshumors herausfordert; dann wieder Männer mit der Toleranz des Rokokozeitalters und seinen behaglichen Lebensgewohnheiten, wie der trefflich gezeichnete Dechant von „Kocher am Fall", oder mit jener freimütigen Kritik, wie der Wiener Chorherr Pater Grödner; dann die wüsten Proselyten der Freigeisterei und der Leidenschaft, wie der Mönch Klingsohr, gewandte Welt- und Lebemänner, wie der Jesuit Walter von Terschka, hohe Würdenträger der Kirche, wie der scharf charakterisierte Erzbischof und die Kardinäle. Wer wollte

leugnen, daß dies alles Menschen sind von Fleisch und Blut, aber zugleich auch von idealer Bedeutung? Die Kirche hat mit der Zeit sich die Waffen aus dem Arsenal ihrer Gegner angeeignet, und gerade diese Mischung moderner Lebenselemente mit den Bestrebungen der Kirche giebt allen diesen Charakteren jene Fülle geistiger Schattierungen.

Soll ein so großartiger Roman die Bedeutung eines Kunstwerkes haben, so müssen sich in den Knotenpunkten seiner Entwickelung auch alle die Fäden kreuzen, welche den Haupteinschlag im Gewebe des weltgeschichtlichen Geistes bilden. Was war die Kirche für die Menschheit, was ist sie für die Menschen der Gegenwart? — Auf diese Fragen muß der Roman Antwort geben. Darum schildert er die eigentümlichen kirchlichen Einrichtungen, wie die Beichte und das Cölibat, die Verwickelungen, in welche die Kirche mit dem Staat und der Gesellschaft gerät; die Frage der Mischehen bildet einen der Hauptangelpunkte des Romans, und das Proselytenwesen wird uns in verschiedenen Bekehrern und Bekehrten anschaulich dargestellt. Hier gruppieren sich auch die Frauen: die dämonische Lucinde, die hehre, somnambule Paula, die heitere, naive Armgard und die zahlreichen, durchaus treffend gezeichneten Frauenbilder von geringerer Bedeutung in ungezwungener Weise um die Altäre der Kirche.

Der Roman, wenn auch sein Grundstamm aus der breiten Gliederung der Äste und Zweige heraus sich zu einer traumhaft visionären Krone zuwipfelt, obschon das ideale Papsttum sich schon jetzt als eine historische Unmöglichkeit ausgewiesen hat, während die unmittelbare Anknüpfung desselben an die Gegenwart eine künstlerische Unmöglichkeit ist, muß als eine großartige Gedankenschöpfung betrachtet werden, die einen gewichtigen Gegensatz bildet gegen die Werke des zu leerer Äußerlichkeit verflachten Realismus. Freilich, es ist fast ein

zu großer Reichtum an Gestalten, den die Phantasie des Dichters ins Leben ruft, und auch die Fülle von Gedanken und Beziehungen ist nicht so leicht in Fluß zu bringen, wie es dem Behagen des Lesers genehm ist. Die gewöhnlichen Unterhaltungsromane haben nur die unschwere Aufgabe zu lösen, einen Ring der Begebenheiten in den andern zu hängen, um die fortlaufende Kette der Handlung zu bilden. Wo aber ein Gedankenroman aus einem geistigen Mittelpunkt heraus entworfen ist: da bildet die Handlung notwendig konzentrische Kreise, und die Aufgabe des Erzählers, der uns auch äußerlich von einem zum andern führen soll, wird bedeutend erschwert. Hin und wieder erscheint auch in unserem Roman die Gruppierung ungefällig, die Darstellung der Verhältnisse als trockene Auseinandersetzung, die Einführung neuer Persönlichkeiten interesselos. Der Stil hat nicht das epische Gleichmaß, wie der Stil der „Ritter vom Geiste"; er ist bewegter, dramatischer, oft hastig und sogar spröde; die Gedankenpunkte, welche die Stelle der Gedankenstriche vertreten, durchlöchern oft siebartig seine Perioden; aber er ist stets geistdurchdrungen, mit den feinsten Tüpfelchen der Gutzkow'schen Dialektik versehen; rasch, kurzatmig fügt er Bild an Bild, wo es lebendige Schilderung gilt; wie eine langgegliederte, oft verwickelte Kette schleift er einher, wo er Reflexionen aneinanderreiht, und oft scheint er „zerknittert" von der Leidenschaft und Empfindung, die er darstellt. Wo es sich um humoristische Genrebilder handelt, nimmt er selbst eine Lokalfärbung an, die zuweilen so weit geht, das Gebiet der Lokalposse zu streifen. Davon abgesehen, dient er der Meisterschaft des Autors, die Lebensatmosphäre der einzelnen Städte und Landschaften zu schildern, uns Hamburg, Köln und Wien, die Rheinlande und Westfalen in ihrer ganzen Eigentümlichkeit darzustellen, die wie ein aus den feinsten und kleinsten Atomen zusammengewehter

Duft über denselben schwebt. Gutzkow's Muse erscheint in diesem Roman oft ebenso reich, wie die Muse Jean Paul's, wenn auch die Früchte, die sie aus ihrem Füllhorn schüttet, nicht den taufeuchten Schimmer der Empfindung tragen, sondern hin und wieder von berechnender Hand versilbert und vergoldet sind; aber sie ist nicht minder ungelenk, wie die Muse Jean Paul's, wo es gilt, die einzelnen Verbindungsglieder der Erzählung einzufügen.

Gutzkow's Talent hat in diesen beiden Romanen nicht bloß seine eigene nachhaltige Kraft bewährt, sondern auch die nachhaltige Kraft des modernen Geistes, dem er selbst anfangs nur eine litterarische ephemere Existenz einzuräumen geneigt war. Man mag der modernen Poesie, welche sich in diesen Romanen am umfangreichsten abgelagert hat, mit Sympathie oder Antipathie begegnen: die Litteraturgeschichte der Gegenwart wird sie charakterisieren und ihre Bedeutung zu begreifen suchen, die Litteraturgeschichte der Zukunft ihr eine wichtige Stelle im Entwickelungsgange unserer Nationallitteratur überhaupt anweisen.[1])

Nachdem Gutzkow diese umfassenden Werke vollendet hatte, unterbrach eine tragische Katastrophe seinen Lebensgang und seine schöpferische Thätigkeit. Er hatte als Sekretär der Schillerstiftung in Weimar gelebt, doch diese Stellung wieder aufgegeben. Mancherlei Konflikte riefen eine Zerrüttung seines Gemütslebens hervor; er legte in

[1]) Von Gutzkow's kleineren erzählenden Schriften erwähnen wir besonders die Bilder aus der Wirklichkeit: „Ein Mädchen aus dem Volke" (1855); die Sammlung: „Die kleine Narrenwelt" (2 Tle., 1856); „Lebensbilder" (1. bis 3. Bd., 1870—72) mit der pikanten Erzählung: „Durch' Nacht zum Licht"; „Vom Baum der Erkenntnis" (1868), eine Sammlung geistreicher Sentenzen. Eine vollständige Gesamtausgabe seiner Schriften, die zum Teil von neuem umgearbeitet sind, ist ins Stocken geraten; sie umfaßt bis jetzt nur die Hauptwerke seiner ersten Periode.

Friedberg 1864 Hand an sich selbst; nach diesem Selbstmordversuch, der glücklicherweise keine schlimmen Folgen hatte, wurde er in eine Heilanstalt bei Bayreuth gebracht und von dort nach Jahresfrist als genesen entlassen. Seitdem hat er, bald in Berlin, bald in der Schweiz, bald bei Heidelberg und in Sachsenhausen gelebt, wo er im Jahre 1879 einer traurigen Katastrophe, einem in seinen Ursachen noch nicht aufgeklärten Zimmerbrande, zum Opfer fiel.

Der bedeutendste unter den spätern Romanen Gutzkow's, von denen keiner die Dimensionen seiner großen Kulturgemälde erreicht, derjenige, der dem Gebiet des Zeitromanes angehört, ist: „die Söhne Pestalozzi's“ (3 Bde., 1870), ein pädagogischer Roman, wie sein Jugendwerk: „Blasedow und seine Söhne.“ Es war ein kühner Griff, die Geschichte Kaspar Hauser's zur Grundlage der Handlung des Romans zu machen, allerdings nicht, ohne daß das Thatsächliche derselben nach dem Rechte der freien Erfindung wesentlich umgewandelt worden wäre, namentlich durch die Vermeidung eines tragischen Abschlusses. Selten waren Ereignisse so ergiebig für die Psychologie und Pädagogik wie die Abenteuer des rätselhaften Findlings, welche lange Zeit hindurch die allgemeine Teilnahme beschäftigten. „Hier sah man,“ wie der Pädagoge Lienhard mit Recht ausrufen durfte, „den Urmenschen, die Tafel, die noch des Lebens verworrene Runenschrift nicht bekritzelt hat mit den Vorurteilen von Jahrtausenden, einen reinen, unentweihten, vom Leben, von der Schule, vom Staat, von Kirche, Haus, Gesellschaft noch — unvergifteteten Begriff.“ Mit siebzehn Jahren war es noch der Mensch, der in der Krippe liegt, der mit den beiden Worten „Pferd“ und „Mann“ alles bezeichnete, Tier und Menschen, Himmel und Erde.

Wir erwarten nach der romantischen Entdeckung dieses der Welt verheimlichten Urmenschen, daß der pädagogische

Roman uns Schritt für Schritt aufweisen werde, wie das weiße Blatt seines Geistes und seiner Seele nun allmählich sich mit den Schriftzügen der Bildung anfüllt. Der geheimnisvolle Versteck, aus welchem dieser Urmensch an das Licht tritt, erinnert uns ja an das unterirdische Pädagogium Jean Paul's in der „Unsichtbaren Loge", nur mit dem durchgreifenden Unterschiede, daß dieser Kaspar Hauser, Waldner mit Namen, das Opfer einer an den Mord grenzenden Intrige ist, während Jean Paul's Zögling nur durch die Sonderbarkeiten einer liebevoll berechnenden Weisheit zu so langer Abgeschiedenheit von der Welt verdammt wird. In der That erinnert die Entwickelung Gustavs in dem Jean Paul'schen Roman, sowohl in der Unter- wie in der Oberwelt, an einen pädagogischen Kursus, der uns über die Reformen im Erziehungswesen, wie sie dem Autor der späteren „Levana" schon bei seinem Erstlingsromane vorschwebten, keinen Zweifel läßt. Der Gutzkow'sche Roman vermeidet allerdings den Schein solcher Absichtlichkeit; aber er läßt auch gerade da eine unwillkommene Lücke, wo das Interesse an den Einwirkungen der Bildung am lebhaftesten sein muß. Wir hätten nicht bloß in einem Rückblicke aus späteren Jahren, sondern in nächster Nähe des Findlings erste Erziehung gern mit durchgemacht, gerade von dem Augenblicke an, wo sich dem Jünglinge die Wunder der fremden Welt öffnen. Was er allmählich aufnimmt und ablehnt, wie er sich so vieler überlieferten Weisheit gegenüber verhält: das zu erfahren war vorzugsweise verlockend für das pädagogische Interesse. Welche Fülle von Bemerkungen, welche radikalen Reformtheorien ließen sich an solche Darstellung knüpfen!

Doch Gutzkow führt uns den Helden erst wieder vor, nachdem er fünf Jahre lang eine Pestalozzi'sche Bildung genossen, beim Landaufenthalt sich erquickt und in Gertrud eine wohlgesinnte Lehrerin gefunden hat. Wohl unterscheidet

sich dieser Waldner auch dann noch von den anderen Sterblichen durch Züge von Naivetät, welche der Dichter mit vieler Feinheit hervorhebt; aber die große Umwandlung des „Ingenu“ in den Frackmenschen liegt doch bereits hinter ihm — und es ist nur noch das Trümmergestein der früheren Urwüchsigkeit, aus welchem der Dichter den Charakter aufbaut. Wir zweifeln nicht, daß der Verfasser der „Levana“ als praktischer Pädagog bei der Behandlnng eines solchen Stoffes den Hauptnachdruck auf den inneren Bildungsgang des Zöglings gelegt haben würde, während Gutzkow sich mehr darin behagt, die geistigen Richtungen der Lehrer und damit die verschiedenen Theorien der neuen Pädagogik zu zeichnen. Der Hauptjünger Pestalozzi's, Lienhard Nesselborn, der im Kampfe mit den „Schulmodulativen“ liegt und diesen Ausgeburten einer beschränkten Staatsweisheit im Interesse seiner Anstalt allerlei Zugeständnisse macht, dieser Schulrat Bösendorf, der salbungsvolle Gegner jeder Emanzipation des Schulwesens, diese verschiedenen Studienköpfe der einzelnen Lehrer, von dem Humoristen bis zu dem Hausfaktotum und dem freundschaftlichen Dioskurenpar: das sind Zeichnungen und Schattierungen, wie sie dem feinspürenden Geiste eines Autors zusagen, der in dem Auseinanderblättern der Sibyllinischen Bücher des Zeitgeistes und in der Erkundung der feinsten Nüancierungen ihres Inhalts eine besondere Virtuosität besitzt. Hierzu kommt ein gesunder Humor, der die kleinen Misèren eines solchen Erziehungsinstituts, die pikanten Abenteuer der unternehmungslustigen Töchter des Direktors mit ebenso anschaulicher Lebenswahrheit schildert, wie die Erzieherin Gertrud, eine echt Gutzkow'sche Frauengestalt, von erstaunlicher Klugheit, Entschlossenheit und Selbstgewißheit, eine ins Sittliche übersetzte Lucinde, altklug bis in die Fingerspitzen, eine jener gescheiten Personen, bei denen uns im Leben oft unheimlich zu Mute wird. Dem Autor selbst

erscheint sie hinlänglich liebenswürdig, daß zwei Lehrer ihr Herz an sie verlieren; doch denkt er auch wieder billig genug, um ihre Hand dem alten Grafen zuzuwenden und sie so nicht zur Braut, sondern zur Stiefmutter des Findlings zu machen, den sie ja von Hause aus mit ihrer überlegenen Weisheit bemuttert hat.

Neben den Pestalozzi'schen Charakterköpfen und genrebildlichen Szenen des Nesselborn'schen Institus bewegt sich nun die eigentlich romanhafte Handlung, in deren Erfindung der Dichter kecker und resoluter als in manchem früheren Werke zugegriffen hat, um uns in die nötige Spannung zu versetzen. Die Vorgeschichte des Findlings schwebt in düsterster Beleuchtung. Er ist der Sohn einer Gräfin Jadwiga aus einer ersten Ehe, die, zu einer zweiten übergehend, bei der Scheidung das Kind, das sie unter dem Herzen trägt, verleugnet, um ihr beträchtliches Vermögen ganz für die neue Ehe zu retten. Sie will ihr Kind nach Amerika bringen lassen, doch ein Teilnehmer des Verbrechens bringt es in einen Versteck, wo er dasselbe in ihrer Nähe aufzieht. Die Gräfin findet in ihrer zweiten Ehe ausreichende Buße für ihre Schuld. Dennoch erscheint das Verbrechen durch den dämonischen Charakten dieser Jadwiga nicht hinlänglich erklärt. Auch hier müssen wir uns mit einer Perspektive aus der Zeitferne begnügen; aber wenn irgend etwas, so mußten wir die dunkle Stunde, Minute nach Minute, schaudernd miterleben, in welcher die Furien diese moderne, spekulierende Medea dazu antreiben, ihr eigenes Kind zu opfern und über den Instinkt der Mutterliebe den an und für sich unwahrscheinlichen Sieg davonzutragen. Im übrigen sind die Sensationsmotive diesmal von dem Autor erfolgreich ausgebeutet; die unheimlichen Helfer der dämonischen Gräfin treten in düsterer Beleuchtung auf; die Mordversuche auf Waldner fesseln unsere Teilnahme. Die Charakteristik ist

durchweg scharf und treffend, der ganze Roman so geist- und gedankenreich, wie man es von Gutzkow erwarten darf, auch in stilistischer Hinsicht minder schwerflüssig, als die andern Werke des Autors; namentlich sind die Verbindungslinien der Handlung mit leichterer Hand gezeichnet.

Auch auf dem Gebiete des historischen Romans versuchte sich Karl Gutzkow, wenngleich nur mit geringerem Glück. Wenigstens gelang es ihm in seinem Hauptwerk: „Hohenschwangau, Roman und Geschichte“ (5 Bde., 1864—68) nicht, das Nebeneinander des Titelblattes, das neue Nebeneinander der Gutzkow'schen Ästhetik, immer zu künstlerischer Einheit zu verschmelzen. Der Stoff, und das ist die Geschichte, kann sich nicht selbständig neben das Kunstwerk, das ist der Roman, hinlagern, denn der Stoff soll gerade von der Dichtung absorbiert sein. Was nicht in ihrem Lebensprozeß aufgeht, ist ein ungesunder Rest, eine Ablagerung unverdauter Bestandteile, welche das freie, frische Leben des Organismus gefährden.

Glücklicherweise ist in dem Gutzkow'schen Roman die Zeche im ganzen besser als das Wirtshausschild, und nur in dem ersten und letzten Bande macht sich die Theorie des Nebeneinander in störender Weise geltend, in dem ersten durch eine etwas weitausholende und verworrene Exposition, welche uns zumutet, auf einmal geschichtliche Massen an allen Ecken und Enden des Gemäldes noch vor ihrer künstlerischen Gruppierung zu übersehen, in dem letzten durch einen überstürzten Schluß, welcher ganz in den Stil geschichtlicher Chronik verfällt und durch die Darstellung sich drängender Ereignisse ohne fesselnden Mittelpunkt die Spannung verscherzt. Was die beiden Haupthelden betrifft, so verwandelt sich der Roman hier geradezu in die Biographie, welche über umfassende Zeiträume hinweg sich ins Weite ausdehnt. Dagegen enthalten die mittleren Bände zum Teil Muster

echt epischer Darstellung, wohlgeordneter spannender Begebenheiten, mit glänzender kulturgeschichtlicher Detailmalerei und feiner geistiger Beleuchtung. Das Reformationszeitalter eignet sich für ein Kulturgemälde in dichterischer Fassung, weil es ein Zeitalter geistiger Bewegung ist, und so die Breite der äußeren Welt nicht geistlos erdrückend wirkt, sondern stets ihr Licht von dem Leuchtstoff des Gedankens erhält. In dem Protest geistiger Freiheit gegen überkommene Schranken sympathisiert unser Zeitalter mit dem der Reformation; es ist derselbe geistige Boden. Freilich hatte damals dieser Protest eine theologische Form, und die Treue, mit welcher Gutzkow seinen Hauptthelden Ottheinrich als theologischen Polemiker und Homiletiker auftreten läßt, stellt uns auch den Unterschied der Zeiten lebhaft vor Augen. Dies salbungsvolle Pathos findet als solches kein Echo in der Gegenwart; nur dann, wenn es auf seine freiere Formel zurückgeführt wird, erweckt es unsere Sympathie. Wir meinen daher, der Autor hätte die damalige geharnischte Religionspolemik hier und dort nicht allzu weit ausspinnen und die Treue des Kulturhistorikers mehr dem Behagen der modernen Leser opfern sollen. Doch Gutzkow findet persönlich Behagen an derartigen Exkursen; es steckt in ihm ein ziemlich ausgewachsener Theolog, wie seine früheren großen Romane: „die Ritter vom Geist“ und „der Zauberer von Rom“ zur Genüge beweisen.

Die Reformatoren selbst treten in dem Romane wenig hervor; Luther ist eine episodische Figur, die Begegnung zwischen ihm und Argula von Grumbach ziemlich interesselos, und er ragt oder droht vielmehr nur brieflich in den Roman hinein. Dagegen wird die Wirkung der Reformation in allen Kreisen, in den fürstlichen, in denen des Adels und Bürgertums, wo sie sich zugleich als Umgestalterin der politischen Verhältnisse ankündigt, in anschaulichster Weise ge-

schildert. Der Kaiser von Deutschland, die Königin Maria, durch welche Ungarn und Holland mit in den Bereich des Romans gezogen werden, die kleinen brandenburgischen Fürstlichkeiten werden in ihrem Kampf gegen oder für die Reformation in oft bedeutsamen und charakteristischen Lagen uns vorgeführt. Adel und Bürgertum aber bilden die beiden Hauptgruppen des Romans, zwischen denen der Held Ottheinrich sich hin- und herbewegt. Der Adel ist vertreten durch Wilhelm von Grumbach, den Mann der Grumbach-schen Händel, und durch Argula, die Freundin Luther's und theologische Vorkämpferin der Reformation; das Bürgertum durch die Baumgartner'sche Familie in Augsburg, deren Haupt in den Freiherrnstand erhoben wird und später die Burg Hohenschwangau als Eigentum erwirbt. So gleicht die trotz der falschen Theorie und der überrankenden Geschichts-arabesken wohlgeordnete künstlerische Form des Romans mehr einer Ellipse mit zwei Mittelpunkten als einem Kreise, und das Leben des freierfundenen Haupthelden bildet gleichsam die große, sie durchschneidende Achse des Werkes. Eine noch größere Konzentration des Interesses auf Wilhelm von Grumbach, der bei seinem ersten Erscheinen fesselnd dargestellt wird, der aber gegen den Schluß hin, gerade wo seine Pläne gereift sind und seine historische Wichtigkeit immer bedeutsamer hervortritt, nur in flüchtiger Skizzierung erscheint, würde dem Roman selbst sehr zu statten gekommen sein; denn die brandenburgischen Intrigen, die statt dessen unserer Teilnahme aufgedrängt werden, gemahnen oft wie aufgelöste Aktenfaszikel, und alle die hundert durcheinander-geschlungenen Fäden verwirren das Interesse, das, einer vollen Persönlichkeit zugewendet, stets in nachhaltigster Weise gefesselt ist.

Ganz vorzüglich ist die Gruppe des Augsburger Bürgertums dargestellt; hier ist warmes Licht, und Geschichts- und

Genrebild lösen sich in der wirksamsten Weise ab. Hier haben die Familienbilder, mögen sie in dem alten Hause in Augsburg spielen oder auf der erkauften Burg Hohenschwangau, helle Färbung; der alte Rat, seine Söhne und Töchter bilden eine feinnüancierte Gruppe. Nicht minder meisterhaft in echt epischem Stil und Ton ist das Volksleben in Augsburg mit seinen religiösen Bewegungen, der Reichstag in Regensburg, der Reisezug Ottheinrichs mit der Tochter des Kaufherrn von Italien nach Augsburg, die Begegnung mit der Künstlergesellschaft und dem geheimnisvollen Knaben geschildert. Hier bewegen wir uns Schritt für Schritt, wie es das Epos verlangt, und werden gerade dadurch in jene anteilvolle Spannung versetzt, welcher auch das geringfügige Ereignis von großer Wichtigkeit erscheint. Solche Spannung hervorzurufen, ist Aufgabe des Romans, die er vollkommen verfehlt, wo er uns umgekehrt das wichtige Ereignis als gleichgültig erscheinen läßt. Durch die sprungweise Fortführung der Handlung im letzten Bande tritt häufig dieser bedenkliche Mißstand ein. Wohl knüpft sich noch an einzelne Episoden, wie Ottheinrichs Abenteuer in den Niederlanden, an den geheimnisvollen Franzosenzug Albrechts von Brandenburg die gespanntere Teilnahme; doch die Grumbach'sche Katastrophe, der mehrere Hauptthelden des Romans zum Opfer fallen, erscheint uns gleichsam nur im Duft der geschichtlichen Fernsicht; unser Anteil steht im umgekehrten Verhältnis zu der Bedeutung der an und für sich grellen und packenden Ereignisse. Überhaupt ist die Schilderung der fränkischen Verhältnisse, wenn wir die Würzburger Bischofswahl und die Ermordung des Sohnes von Argula ausnehmen, angekränkelt von der damaligen Reichsanarchie; das Hinundher der Interessen, der Verhältnisse hat etwas Unentwirrbares, und über die Mühe, diese

Reichsinfusorien alle durch das Mikroskop zu studieren, gehen Lust und Behagen verloren.

Selbstverständlich ist Gutzkow's „Hohenschwangau" reich an bedeutsamen geschichtlichen Perspektiven, da der geistreiche Autor auch in einer vergangenen Epoche wie in der Gegenwart feine und weitreichende Beziehungen aufzuspüren weiß. Doch auch in die Tiefen des deutschen Gemüts, das im Zeitalter der Reformation so gewaltig erregt und ergriffen war, versenkt sich Gutzkow oft mit inniger Hingebung. Der Stil des Romans gehört zu seinen Hauptvorzügen; er ist im ganzen durchsichtig und klar, von maßhaltender Altertümlichkeit, wo es charakterische Schilderungen gilt, historisch treu koloriert und doch geistsprühend wie in den Reden des Paracelsus[1]).

Gutzkow's historischer Roman: „Fritz Ellrodt" (3 Bde., 1872) ist bei weitem mehr aus einem Gusse gearbeitet als „Hohenschwangau"; aber die geschichtliche Bedeutung des Stoffes können wir nicht hoch anschlagen. Leopold Ranke meint zwar, dem Motto des Romans zufolge, es sei eine sehr anziehende Arbeit, die mannigfaltigen, auf das öffentliche Leben bezüglichen Bestrebungen, welche in der ersten Zeit nach dem Hubertsburger Frieden die verschiedenen deutschen landschaftlichen Staatsgenossenschaften belebten und erfüllten, zu vergegenwärtigen; doch auch den edelsten Bestrebungen, wie sie hier der Held, der Diplomat des kleinen Staates Bayreuth, vertritt, haftet etwas Klein-

[1]) Kurz vor seinem Tode war Gutzkow mit der gänzlichen Umarbeitung seines Romans: „Hohenschwangau" beschäftigt, dessen Mängel ihm selbst nicht minder durchsichtig geworden waren wie der Kritik. Das Werk, von einem anderen Autor zu Ende geführt, hat in seiner neuen Gestalt wesentlich gewonnen; es erschien nach Gutzkow's Tode unter dem Titel: „Die Paumgärtner von Hohenschwangau" (3 Bde., 1880).

liches und der Fluch der Resultatlosigkeit an. Im Grunde wird uns auch in dem Roman nur das Bild einer kleinstaatlichen Mißregierung entrollt, einer tragikomischen Duodeztyrannei, und die gewaltsam eingreifende Vormundschaft eines Großstaates tritt doch auch anfangs als ein verkehrt wirtschaftender Despotismus auf. Doch die romanhaften Erfindungen des Werkes sind spannend genug; die vorurteilsfreie Liebe des Diplomaten zur schönen Jüdin, die Bayreuther Hofintrigen, das Pantoffelregiment der Näherin, die Schicksale des Abenteurers, der hier die Rolle des Hackert spielt, vom Spießrutenlaufen bis zum unfreiwilligen Ritt auf dem Hirsche: das ist alles mit Geschick erdacht und verwebt, sowie die Charakterbilder mit humoristischer Feinheit gezeichnet sind.

Gutzkow's letzter Roman: „Die neuen Serapionsbrüder“ (3 Bde., 1877) führt uns in die Zeit des Gründertums. Die Gespräche der Serapionsbrüder bilden gleichsam einen Fries, der sich zwischen die Stockwerke der Dichtung selbst einschiebt; man kann dieselben auch nicht eine Rahmenerzählung nennen, aus welcher die anderen Erzählungen des Romans herauswachsen; es ist ein Gesprächsfeuilleton, eine Causerie, an welcher sich einige der Helden des Romans selbst gelegentlich beteiligen. Jedenfalls ist die Verknüpfung eine sehr lockere. Man könnte an den antiken Chorus erinnert werden; doch hier macht sich der Unterschied fühlbar, daß dieser Chor seine schwunghaften Reflexionen an die dramatische Handlung selbst anschließt, während die neuen Serapionsbrüder über Trottoirkrankheit, Wagner'sche Musik und sehr viele andere allgemeine Gesprächsthemata sich auslassen und nur ausnahmsweise an dieses oder jenes Begebnis anknüpfen. Der Faden der Romanbegebenheiten selbst ist aber nicht mit Ereignissen der Kulturgeschichte oder elementarischen Begebenheiten verknüpft, wie in den Romanen von

Spielhagen: es sind Herzensfragen, um die es sich handelt; es sind Verwickelungen darin, welche an die „Wahlverwandtschaften“ erinnern, wenngleich sie mehr, wie der Autor sagt, eine Liebesquadrille bilden, und von den weiblichen Charakteren steht in der Mitte der Handlung eine echt problematische Natur, ein Mädchen, das man nicht eigentlich zur demimonde rechnen kann, das aber doch viele Lebensgewohnheiten und schnöde Geldspekulationen mit dieser Frauenklasse gemein hat und zuletzt ganz dem Straßentreiben verfällt. Edlere weibliche Charaktere sind in Kontrast zu ihr gestellt; aber das Romanproblem selbst, das der Autor behandelt, tritt uns nicht mit jener Klarheit entgegen, mit welcher die Idee eines künstlerischen Organismus in allen seinen Pulsen durchsichtig vibrieren soll. Es ist ein beliebiges Segment aus dem Kreise der Herzensverwickelungen, welches der Dichter ausgeschnitten und auf den geistvoll erfaßten Hintergrund unserer jüngsten Epoche aufgeklebt hat. Der Roman löst sich auf in ein Konglomerat ineinander verschlungener Erzählungen, durch welches sich wieder das Feuilleton der Plaudereien der Serapionsbrüder hindurchzieht mit selbständigem Reiz. Geistvoll wie alle Werke Gutzkow's, erregt es doch wenig warme Teilnahme für die Haupthelden, deren innere Kämpfe zum Teil etwas flüchtig geschildert sind.

Noch größeren Erfolg, als Gutzkow's Romane, hatte ein Roman Gustav Freytag's, eines Autors, den wir bereits als dramatischen Schriftsteller, nicht aber als Lyriker charakterisiert haben, weil seine „Gedichte“ den gänzlichen Mangel an einer „lyrischen Ader“ verraten, ein Mangel, der auch in seinen Dramen und Romanen hervortritt. Dieser dreibändige Roman: „Soll und Haben“ erschien nicht nur in einer Zahl von Auflagen, wie sie kaum die Romane Goethe's und nicht einmal die seines Schwagers Vulpius erlebt haben, sondern er wurde auch in mehrere

Sprachen übersetzt und von einem Teile der Kritik als ein epochemachendes Werk, als das Erzeugnis eines erstaunlichen Tiefsinnes gepriesen, welcher die größten Probleme der Zeit gelöst habe. Der Verfasser nennt den Roman in seiner Widmung ein „leichtes Werk" und scheint damit die Ansprüche abzulehnen, welche seine Bewunderer für ihn geltend machen.

Ein Gemälde des Kaufmannsstandes an und für sich haben auch andere Autoren dem Publikum teils vor, teils nach „Soll und Haben" vorgeführt. Hackländer's „Handel und Wandel" enthält allerliebste Skizzen aus der Welt des täglichen Verkehrs; die beiden Romane von Willkomm: „die Familie Ammer" (3 Bde., 1855) und „Rheder und Matrose" (1857), welche uns das anfangs wüste Talent dieses Schriftstellers auf einer Stufe höherer Durchbildung und praktischer Tüchtigkeit zeigen, stellen das Fabrik- und Handelswesen in seinem weiten Weltverkehr und seinen überseeischen Perspektiven nicht ohne spannende Verwickelungen dar; und Otto Müller giebt uns in seinem „Klosterhof" (3 Bde., 1858) einen prächtigen Einblick in hanseatische Familien- und Lebensverhältnisse, bringt aber in die Handelswelt ein frisches akademisches Element durch seine jungen Gelehrten und durch die geistigen Interessen, welche sie vertreten.

Freytag's Roman ist eine Verherrlichung der soliden bürgerlichen Tüchtigkeit des christlichen Kaufmannsstandes, gegenüber der in Verfall geratenen Aristokratie und dem geldsüchtig spekulierenden Judentum. Er ist nach der kritischen Anleitung Julian Schmidt's abgefaßt und trägt als Motto folgenden Ausspruch des sonst an praktischen Ratschlägen ziemlich unfruchtbaren Kritikers: „Der Roman soll das deutsche Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit."

Wir befinden uns in einer Provinzialstadt. Der geachteten Handelsfirma, welche im Vordergrunde des Romans steht, fehlen alle Weltperspektiven, wie sie den Willkomm'schen Romanen eigen sind; der Zwischenhandel des Hauses Schröter und Kompanie erstreckt sich nur nach dem benachbarten Polen und Galizien. Es ist nur die Idylle, nicht die Epopöe des kaufmännischen Lebens, die uns vorgeführt wird. Dafür fällt auf diese kaufmännische Welt, von der besonders alle akademischen „Elemente" mit ihrem idealen Schimmer fern gehalten sind, alles Licht, während der Adel und das Judentum im tiefsten Schatten ruhen. Ein geistvoller französischer Schriftsteller, Jules Sandeau, hat in seinem Roman: „Sacs et parchemins" ebenfalls Bürgertum und Aristokratie gegenübergestellt; doch er verteilt die Schatten an beide gleichmäßig und läßt aus den Empfindungen eines jüngeren Geschlechts die Sühne für die Thorheiten der Eltern hervorgehen. Freytag's Muse erklärt sich offen gegen die Pergamente und zu gunsten der Geldsäcke, aber eine große gesellschaftliche Bedeutung können wir seinem Romane trotz dieser Erklärung nicht einräumen, da er den einzelnen Fall keineswegs in einer allgemein gültigen Weise darstellt. Daß ein Adliger, wie der Freiherr von Rothsattel, sein Gut durch industrielle Unternehmungen verschleudert, beweist nichts gegen den Adel, und daß ein Kaufmannshaus sich durch Solidität auszeichnet, schließt nicht aus, daß es viele Bankerottierer in diesem Stande giebt. Freytag ist kein Mann des Prinzips, will keiner sein, und wenn seine Freunde ihn dazu machen wollen, so mögen sie es selbst verantworten.

Von einer anderen Seite werden wir angewiesen, nicht über die Tonnen und Leiterbäume von T. O. Schröter zu stolpern, sondern zu erkennen, daß die Grundidee von „Soll und Haben" dieselbe ist, wie in „Wilhelm Meister": „die

ideale Sehnsucht in der Menschenbrust, welche eine glänzende Welt außerhalb sucht und endlich zu der Wahrheit geführt wird, daß das Glück des Lebens allein in der bildenden Kraft besteht, welche wir im eigenen Busen pflegen und in einem bestimmten Beruf anwenden. Wilhelms Umweg ist etwas länger, seine Züge sind etwas abenteuerlicher, seine Abenteuer realistischer oder romantischer, wie man will. Das ist der ganze Unterschied.[1])" Der Roman soll also, wie die großen deutschen Muster, ein Roman der inneren Entwickelung und Bildung sein. Wie arm aber, wie dürftig ist diese Entwickelung! Wie schief die pomphaften Phrasen des Lobredners! Denn wo sucht denn dieser Held eine glänzende Welt außerhalb? Etwa im verfallenen Schloß der bankerotten Adelsfamilie? Sein ganzer Bildungsgang besteht darin, daß er am Schluß zur Einsicht kommt, eine reiche Kaufmannstochter passe besser für ihn, als eine arme Baronesse. Überhaupt interessiert uns der Held, ein solider, fleißiger Kommis, keineswegs in dem Maße, daß uns seine innere Bildungsgeschichte zu fesseln oder gar zu spannen vermöchte. Nicht dieser ziemlich beschränkte Telemach des Kontors, sondern sein geistvoller Mentor, Herr von Fink, den wir meistens vergebens bei seiner Arbeit suchen, ist die interessante Figur des Romans. Doch Herr von Fink macht keine Entwickelung durch. Er ist von Hause aus fix und fertig mit seiner Welt-

[1]) Konstantin Rößler: „Gustav Freytag und die deutsche Dichtung der Gegenwart" (1860). Nicht bloß Goethe, sondern auch die andern Genien der Vergangenheit werden von Konstantin Rößler aus dem Grabe aufgestört, um an Freytag's Genie sich messen zu lassen, wobei sie meistens um einige Zoll zu kurz kommen. Auch der große Tote von Abbotsford wird vor die Schranken zitiert, um für das Zwanzigstel Einfluß, welches er, nach Rößler's genauer Angabe, auf Freytag ausgeübt, den Dank in einer wenig wohlmeinenden Beurteilung zu erhalten. Der Schüler hat den Meister übertroffen, und Walter Scott ist, Freytag gegenüber, nur ein glänzender Maschinist.

anschauung; er verachtet das Vorurteil des Standes, macht aber mit, was zum guten Ton gehört, und behagt sich darin; er besitzt eine feine Jovialität voll köstlicher Einfälle, gehört aber zu jenen unangenehmen Gesellen, denen man im Leben gern aus dem Wege geht, weil die geistige Überlegenheit, die sie herausfordernd zur Schau tragen, auf keinem wahren Verdienst beruht, sondern nur eine durch die Sicherheit äußerlicher Lebensroutine und Weltbildung hervorgerufene Schein-Genialität ist. Darf man daher nach der Wärme, mit welcher die Charaktere behandelt sind, auf die Sympathien des Autors für einen oder den andern seiner Helden schließen: so sind Freytag's Sympathien keineswegs bei dem soliden Bürgertum, sondern bei dem unter seinen Fahnen abenteuernden Junkertum; eine Voraussetzung, die um so begründeter erscheint, wenn wir erwägen, daß Herr von Fink aus derselben „Form“ hervorgegangen ist, in welcher die früheren Lieblingshelden des Dichters, ein Saalfeld, Bolz u. a., ihre „fragwürdige Gestalt“ gewonnen haben.

Wenn es daher ein Mißgriff der kritischen Firma war, „Soll und Haben“ für einen großartigen sozialen Tendenzroman zu erklären, so ist es nicht minder ungeschickt, das Werk als eine verbesserte Auflage des „Wilhelm Meister“ zu verherrlichen.

Der große Erfolg, den es errungen, ging aus anderen Motiven hervor, und auch seine wahren Verdienste sind anderer Art. Nach einer Zeit politischer Erhitzung war eine Epoche gleichgültiger Abspannung eingetreten. Auch der deutsche Roman hatte sich abgearbeitet an Ideen und Empfindungen und Problemen aller Art. Über Staat und Kirche, über Herz und Welt war so viel in Vers und Prosa gedichtet worden, daß selbst strebsame Geister „ideenmüde“ wurden, während die große Masse nach wie vor dem täglichen Erwerb nachging. Der Rückschlag mußte auch in der

schönen Litteratur eintreten; „Soll und Haben“ war sein durchgreifender Ausdruck. Den Dorfgeschichten folgte die „Stadtgeschichte“ κατ' ἐξοχήν. Der Roman stellte sich auf den volkswirtschaftlichen Standpunkt, welcher der großen Masse am vertrautesten ist; denn es ist der Standpunkt ihrer Interessen und ihres Verkehrs. Wie anders sah auf einmal die Welt aus, als sie dem „im schönen Wahnsinn rollenden“ Auge der Poeten erschienen war! Allgemeine Gedanken über Welt und Leben und menschliches Schicksal wurden von der Schwelle des Romans verwiesen; die geistigen Richtungen, wie sie aus dem lebendig frischen, echt deutschen akademischen Leben hervorgehen, fanden in ihm keinen Platz; denn die Nationalökonomie rechnet nicht mit solchen „imponderabeln“ Größen. Was sie interessiert, das ist die kaufmännische Praxis, der Börsen- und Wechselverkehr, der Woll- und Holzhandel, das Verhältnis der Landwirtschaft zur Industrie, des Kapitals zur Arbeit; und der Gegensatz zwischen dem guten und schlechten Prinzip, der durch die Welt geht, erscheint ihr als Gegensatz zwischen guter und schlechter Wirtschaft. Wer erkennt hier nicht die Angelpunkte des Freytag'schen Romans wieder? Auch der Kampf in der Brust seines Helden, der Kampf zwischen der Neigung zu Lenore oder Sabine ist kein leeres Spiel der Empfindungen; er läßt sich auf eine volkswirtschaftliche Formel zurückführen: Anton entscheidet sich für die solide bürgerliche und nicht für die verfallene adlige Wirtschaft. Und wie unverkennbar war der Gegenschlag gegen die politische Lyrik und die Tendenz-Poesie! Platen, Herwegh, Lenau, Beck hatten „die Polen“ in Elegien und Dithyramben verherrlicht; Freytag schildert uns in den breitesten und am wenigsten erquicklichen Partien seines Werkes einen polnischen Aufstand als ein erhitztes und widerwärtiges Durcheinander, vor allem aber die unsaubere, schlechte, polnische Wirtschaft, welche einer Rein-

lichkeit liebenden Muse und ihrer das eigene Werk so peinlich abstäubenden Geschäftigkeit unerträglich sein mußte. Unsere Lyriker hatten ihre Harfen mit Lord Byron an Babels Trauerweiden aufgehängt; in unseren Salon- und Emanzipationsromanen spielte das Judentum eine geistig bedeutsame Rolle. Der national-ökonomische Dichter macht die „Börse" zum Atelier, in welchem er seine jüdischen Porträts malt. Veitel Itzig, ein Spekulant, dem jedes Mittel heilig ist, das zum Zwecke führt: das ist der neue Ahasver, losgeschält aus allen Hüllen der poetischen Maskerade, der wahre, „ewige Jude", die Spelunke des Verbrechers seine Heimat, sein Grab ein — schmutziger Stadtkanal. Der schöngeistige Salon der Juden aber, der Salon des Bankiers Ehrenthal, wird in seiner hohlen Nichtigkeit persifliert.

So den Neigungen und Abneigungen der großen Menge schmeichelnd, Tendenzen belächelnd, die in der jungdeutschen Sturm- und Drangepoche eine so breite Geltung gewonnen hatten, die bürgerliche Prosa des Lebens verherrlichend, Fleiß, Tüchtigkeit, Arbeit, alle Güterquellen, welche das Volksvermögen vermehren — mußte der Roman in einer gegen Ideen und Tendenzen verstimmten Zeit, welche, in ihren großen Bestrebungen gescheitert, nur das Nächste und Erreichbare erreichen wollte, nicht das größte Aufsehen machen? Hierzu kam, daß nicht weniger als der Inhalt die Behandlungsweise das Publikum fesseln mußte; denn der Geschmack des Tages ist der genrebildlichen Darstellung zugewendet, und das ist das Feld, auf welchem sich Freytag's Talent mit unbestreitbarer Meisterschaft bewegt. Wenn wir den Roman als eine Reihe von Genrebildern, die an einen beliebigen Faden gereiht sind, betrachten, so kommen wir nicht nur seinem wahren Werte näher, als die aus- und unterlegenden Scholasten des Freytag'schen Ruhmes, sondern wir treffen gewiß auch die Intentionen des Dichters, dem ja nur „das

Behagen an fremdem und eigenem Leben" die begeisternde Muse ist. Wie Watteau malt er köstliche Genrebilder aus den Salons, man denke nur an den Backfischball; wie Teniers und Ostade stellt er Gruppen des Volkslebens dar; seine Kontoristen, seine Auflader sind treffliche Figuren; wie Rembrandt führt er jene düster beleuchteten Genrebilder des Judentums aus. Auch geistig überschreitet der Roman nirgends die Grenzen des Genrebildes; selbst die Empfindung, wo er sie schildert, ist nur eine Blume, wie sie auf den Rabatten des Genrebildes blüht. Anton und Lenore — man sieht sie auf dem Rennschlitten des Freiherrn kutschieren; der Kommis will eben mit dem Pelzhandschuh leise über die Kapuze der reizenden Genossin fahren, als ein Hase aus dem Schneeloch aufspringt, drohend mit seinen Löffeln winkt, einen bedeutsamen Purzelbaum auf Anton zu macht, und dieser, die Warnung verstehend, seinen Pelzhandschuh zurückzieht. Anton und Sabine — man sieht den Ankömmling vor ihr knieen, während sie in ihrer Schatzkammer vor dem geöffneten Schranke steht, wo sie die neue Wäsche geordnet und rosenfarbene Zettel um die Nummern der Gedecke gebunden hat. Gerade diese maßhaltende Genremalerei, welche durch die Vorzüglichkeit eines feinen, gefeilten, anmutig lächelnden Stils gehoben wird, eines Stils von sauberster Durcharbeitung, giebt dem Roman eine künstlerische Einheit, die nur eine falsche Betrachtungsweise durch das Aufdrängen ungelöster, aber auch nicht aufgestellter Probleme zu trüben vermag.

Freilich, man darf nicht den Maßstab eines Gutzkowschen Gedankenepos an ihn legen, so wenig man die Helden des letzteren mit dem Maße messen darf, welches für die Herren Pix und Specht so trefflich paßt!

Gustav Freytag's zweiter Roman: „Die verlorene Handschrift" (3 Bde., 1865) ergänzt das Gemälde der

„bürgerlichen Tüchtigkeit“, welches uns „Soll und Haben“ entrollte, durch die Darstellung eines neuen Kreises derselben. Dort bildete der Kaufmannstand, hier der Gelehrtenstand den Mittelpunkt des Bildes. Und wie dort dieser „bürgerlichen Tüchtigkeit“, welcher die Zukunft gehört, die Aristokratie des Grundadels mit all ihrem verlockenden Reiz, aber auch mit ihrer in Verfall geratenen Herrlichkeit gegenübergestellt wurde, so tritt hier der „forschenden Gelehrsamkeit“ das Hofleben gegenüber, dargestellt als ein innerlich zerrütteter, zukunftsloser Lebenskreis. Die gemeinsame Moral beider Romane ist, daß die Berührung dieses „tüchtigen Bürgertums“ mit dem Adel und dem Hofleben dem ersteren nur verhängnisvoll werden kann und zu einem Rückzug führen muß, der um so bewußter die Beschränkung auf den Kreis des eigenen Wirkens und Schaffens zur Lebensaufgabe macht.

Beide Romane suchen das deutsche Volk bei seiner Arbeit, der erste bei der materiellen im Kontor und Speicher, der zweite bei der geistigen auf dem Katheder und in der Bibliothek. Doch in beiden, wenngleich in dem zweiten nicht so scharf gezogen wie in dem ersten, finden wir auch die Schranke, welche der Tendenz dieser Romane eine tiefere Bedeutung raubt, eine Schranke, welche im wesentlichen die Schranke des Talents ihres Autors ist. Die bürgerliche Tüchtigkeit ist nicht mit ihren großen Weltperspektiven, sondern in kleinstädtischer Beengung aufgefaßt, der Handel nicht als Weltmacht, sondern als provinzialstädtischer Zwischenhandel, die Gelehrsamkeit nicht als eine die Tiefen des Alls ergründende Wissenschaft, sondern als eine nach verlorenen Manuskripten mit fieberhafter Spannung suchende Forschung. Es ist gewissermaßen der Kleinhandel der Wissenschaft, welchen der neue Roman uns vorführt. Dies hängt aber mit der Begabung Freytag's zusammen, welche vorzugsweise

für das Genrebild organisiert ist, so daß die Tendenzen, welche einer auf das Große gehenden Bildung vorschweben, ihm unter der schaffenden Hand zusammenschrumpfen, um so mehr, als auch seiner künstlerischen Richtung die maßvolle Technik am höchsten steht und er, um dasjenige zu vermeiden, was die Stürmer und Dränger „Genialität“ nennen, oft in den entgegengesetzten Fehler der Trivialität verfällt. Zwar läßt sich nicht verkennen, daß Freytag in diesem zweiten Roman mehrfach den Anlauf nimmt, die Anklagen seiner Verkleinerer zu entkräften, welche ihm Mangel an Gedankeninhalt zum Vorwurf machen. „Die verlorene Handschrift“ enthält eine Menge von sinnvollen Betrachtungen über Welt und Leben, namentlich über die Macht und Herrlichkeit der Wissenschaft; während sich aus „Soll und Haben“ keine einzige Sentenz von geistiger Tragweite entnehmen ließ, finden wir hier eine nicht unbeträchtliche Zahl derselben. Doch das Motiv der Handlung selbst hat wenig Teil an den schwungvollen Perspektiven, welche die Reflexionen entrollen: es ist eigentlich ein Lustspielmotiv, eine gelehrte Marotte und hat zur Faust'schen Richtung des deutschen geistigen Strebens nur eine so zufällige Beziehung, wie die Motten, die der Baccalaureus im Pelz des großen Denkers entdeckt, zu diesem selbst. Nun glauben wir wohl in der Komposition des ganzen die feine Ironie zu bemerken, mit welcher der Dichter selbst die Korrektur dieser „Marotte“ zuwege bringt; es erinnert diese Ironie vollkommen an die Luwig Tieck'sche Darstellungsweise. Der Held findet ein geliebtes, schönes Weib, wo er ein totes Manuskript sucht, und als er durch den Eifer, mit dem er dem ersehnten Funde nachjagt, sich und sie in Gefahr gebracht hat, als sie beide aus dieser Gefahr gerettet sind, da ersetzt bald darauf das Kind in der Wiege die unauffindbaren Kapitel des Tacitus. Selbst der Hund, der in der Höhle sich in die Fetzen des

alten Meßgewandes gehüllt hat, macht ein sehr ironisches Gesicht dem gelehrten Professor gegenüber. Das Bedenkliche der ironischen Darstellungsweise liegt nur darin, daß dieselben Motive, die der Autor in dieser Manier auflöst, uns in eine an das Tragische grenzende Spannung versetzen sollen, während ein großer Teil der Leser ihnen von Hause aus mit ironischer Haltung entgegentritt. Die auffallende Kühle, welche Freytag's Muse gerade in der Darstellung leidenschaftlicher Szenen bewährt, trägt noch mehr dazu bei, die Schwächlichkeit der die Handlung bewegenden Motive hervorzuheben. Überhaupt ist die Erfindung des Dichters nicht reich; einzelne Gestalten, wie die alte Zigeunerin, sind doch abgeblaßte Romanfiguren, welche das Talent des Autors hätte verschmähen sollen. Die Gestalt des Fürsten tritt am meisten und mit dem schärfsten Gepräge hervor; aber gegenüber den kleinen Verhältnissen und Situationen, um die es sich handelt, wirft der taciteische Zuschnitt derselben einen zu tiefen Schatten und paßt nicht in die genrehafte Idylle, die sich um sie herumbewegt. Werner und Ilse sind kristallklare Charaktere von echt deutschem Typus; in ihnen bewährt sich eine Jungfräulichkeit des Geistes, welche Freytag's Muse kennzeichnet. Eine Fülle köstlicher Genrebilder bildet die eigentliche Quintessenz des Romans und die unbestreitbare Domäne eines in ihr heimischen Talents, Genrebilder aus der Gelehrtenwelt und dem Kreise des bürgerlichen Lebens. Die feindlichen Hutfabrikanten geben Stoff zu einer anekdotischen Fülle, welche das Interesse an der ernsteren Handlung ganz überwuchert. Namentlich ist Hummel von echtem Schrot und Korn, wenn auch gegen den Schluß hin allzu effektvoll auf die Spitze getrieben. Einzelne zarte Liebessituationen, besonders im ersten Bande, sind gleichfalls von gewinnendem Reiz. Im ganzen aber krankt das Werk an dem Mißverhältnis zwischen seiner idealen Bedeutung

und der allzu beschränkten Situation, welche sie darstellen soll. Die moderne Wissenschaft hat tiefere Konflikte zu bewältigen, um ihre bürgerliche Tüchtigkeit zu bewähren, als diejenigen sind, in welche der Held des Romans gerät, der als Vertreter toter Gelehrsamkeit sein Lebensglück an eine „verlorene Handschrift" setzt, die er aufzustöbern sucht.

Nach 1870 hat sich Gustav Freytag der kulturhistorischen Erzählung zugewendet und Illustrationen zur deutschen Geschichte gegeben, deren poetischer Wert indes vielfach überschätzt worden ist. Daß er ein Bündel solcher Erzählungen als einen großen zusammenhängenden Roman unter dem Titel: „Die Ahnen" (6 Bde., 1872—81) herausgab, war doch eine mißbräuchliche Anwendung des Romantitels; denn daß wir einen und denselben Stammbaum von Jahrhundert zu Jahrhundert herunterturnen, berechtigt nicht zur Annahme, daß wir es dabei mit einem einzigen Roman zu thun haben, oder sollte das große Nationalepos der deutschen Geschichte durch diesen Freytag'schen Roman erschöpft werden und der Romantitel daher nur in bescheidener Weise den weniger volkstümlichen der Epopöe vertreten? Der erste Band enthält zwei Erzählungen: „Ingo" und „Ingraban". „Ingo" spielt in grauer Urzeit, schildert uns gewissermaßen urhistorische Sitten des Thüringer Landes in einem meistens manierierten Stil, der oft gänzlich undeutsche und verzwickte, ja komische Wendungen zur Schau trägt; der Held ist der deutsche Jüngling als Idealfigur im Stil des Siegfried, nur statt in epischer Freskenmalerei in der Aquarellskizze ausgeführt. Dieser „Ingo" kehrt wieder als der „Ingraban", der zur Zeit des Heidenbekehrers Winfried lebt, als „Imo" in dem „Nest der Zaunkönige", welcher zu den Zeiten des Kaisers Heinrich II. in die Kämpfe der Vasallen gegen den Herrscher verstrickt wird und zuletzt in der Erzählung des dritten Bandes: „die Brüder des

deutschen Hauses“ als „Ivo“, welcher in der Zeit der Hohenstaufen und der Kreuzzüge, unter der Regierung des Kaisers Friedrich II. lebt. Allen diesen Erzählungen ist außer dem typischen Charakter des Haupthelden, der sich nur durch eine kulturhistorische Mauserung in andere Kostümfarben hüllt, sonst aber eine korrekte Seelenwanderung durch alle Avataren durchmacht, gemeinsam die feine und vorsichtige Zeichnung bei Stoffen von heroischem Wurf und das ziemlich sich gleich bleibende Schema einer ärmlichen Erfindung; statt des Gemäldes erhalten wir den Kupferstich und oft die Bleistiftzeichnung. Die Umrisse der Köpfe, Figuren und Gruppen selbst sind mit großer Sauberkeit zu Papier gebracht, und für den Mangel an Phantasie entschädigt das künstlerische Maß der Darstellung, die Feinheit der Auffassung, die Trefflichkeit der genrebildlichen Schilderung und eine Naivetät, welche zwar hin und wieder von köstlicher Frische ist, aber ebenso oft mit Gewaltsamkeit nach den Lorbeern der Homeriden hascht. „Ingo“ ist leider durch Archaismen entstellt, die nicht einmal das Verdienst altertümlicher Treue haben; sonst haben in diesem Roman viele Szenen einen frischen Zug und Schwung. Die Burgeroberung am Schlusse, die Katastrophe der „Nibelungen“, kehrt in den „Brüdern des deutschen Hauses“ wieder, die überhaupt die blasseste von allen diesen Erzählungen ist und oft ins langweilig Epische und gänzlich Spannungslose verläuft. Der Charakter Friedrichs II. hat nur in einer Szene einen Zug von Größe; später im Orient wird er eine echte Tapetenfigur im Stile der „Historien“. Am meisten Frische hat „das Nest der Zaunkönige“. Die Liebe des Helden führt zu reizenden Genrebildern, sowohl bei der ersten Begegnung, bei welcher der lateinische Citatenborn sprudelt, wie später bei der Begrüßung unter der Sommerlinde; nur sind die dargestellten Kämpfe durchaus

historisch uninteressant und König Heinrich II. eine der gleichgültigsten deutschen Kaisergestalten.

Die folgenden drei Bände „der Ahnen“ führen uns in bürgerliche Kreise; denn die Nachkommen von Ingo und Ingraban haben ihren Adel abgelegt, und wir finden sie zunächst an der Weichsel wieder, nachdem wir den Sprung aus der Zeit der Kreuzzüge in das Reformationszeitalter gemacht haben. Es ist eine fast grillenhafte Erfindung des Dichters, die Nestlinge aus dem Nest der Zaunkönige in die Weichselstadt Thorn zu verlegen. Hier an den deutschen Ostgrenzen in einer deutschpolnischen Mischbevölkerung bricht sich der Strahl des reformatorischen Geistes, der aus den Landen in Deutschlands Mitte, aus Sachsen und Thüringen ausging, bereits in einem etwas trüben Medium; aber gerade die aus solcher Brechung hervorgehenden bunten Farbenreflexe haben etwas Anziehendes für die Genremalerei, welche nach neuen Stoffen und Farbenmischungen sucht. In „Markus König“ (1876) zeigt sich Freytag als tüchtiger Genremaler von Scharmützeln und Lagerbildern im Stil des Wouwermann und Frans van der Meulen. Markus König ist ein reicher Kaufmann in Thorn, unter dessen Ahnen sich Hochmeister des deutschen Ordens befinden; er stellt dem Hochmeister bei einem Besuche in Thorn seine Schätze zur Verfügung. Dies ist die einzige Situation des Romans, welche größere geschichtliche Perspektiven hat. Doch bedeutender tritt der Sohn von Markus, Georg, hervor, in seiner Liebe zu Anna, der Tochter des gutgezeichneten Magisters Fabricius. Auf diesen Genrebildern ruht ein poetischer Duft; die Besuche Georgs bei der Geliebten sind ansprechende Interieurs; die Gartenszene erfreut durch ihre Innigkeit. Händel mit den Mönchen und Polen zwingen Georg, die Stadt zu verlassen. Anna folgt ihm; die Ehe vor der Trommel und die Liebe unter und über der Leiter haben sogar einen

pikanten Beigeschmack; doch im ganzen ermüden diese Landsknechtsszenen, und auch die Reisebilder, die der Dichter bei Georgs Ritt durch deutsche Lande entwirft, haben nur den Wert eines touristischen Albums. Luther, der die Liebenden am Schluß einsegnet, ist keine quellfrische Gestalt, sondern ein Mosaikbild aus den bunten Steinchen seiner Predigten, Tischreden und Streitschriften zusammengestellt, aber schlimmer als dies, höchst langweilig.

Die folgenden zwei Erzählungen, welche Freytag unter dem Titel: „Die Geschwister" (1878) zusammengefaßt hat, sind wohl die unbedeutendsten der Sammlung; die erste: „Der Rittmeister von Alt-Rosen" spielt gegen Schluß des dreißigjährigen Krieges; der Held ist ein Rittmeister, der jene deutschen Truppen des Herzogs Bernhard von Weimar kommandiert, die sich nach dem Tode des Feldherrn von Frankreich lossagten und durch die deutschen Lande abenteuerten. Es sind Lagerbilder im Stil des Simplizissimus, aber ohne das satte Kolorit dieser derbzugreifenden Sittenschilderungen. Die Frauengestalten, Regina und Judith, haben etwas Mystisches, Somnambules; die letztere wird in einen Hexenprozeß verwickelt, der mit chronikenhafter Nüchternheit erzählt wird. Die Nachtseiten des Seelenlebens, das Dämonologische darzustellen, ist der Muse Freytag's versagt; sie hat nichts Traumhaftes, nur taghelles Behagen. Wenn der „Rittmeister von Alt-Rosen" sich nur durch den künstlerisch-vornehmen Stil über die Erzählungen von Tromlitz erhebt, die auch im dreißigjährigen Kriege spielen, so kann die zweite Geschichte: „Der Freikorporal des Markgrafen Albrecht" nur als ein Bündel Anekdoten aus der Zopfzeit angesehen werden, das mit einem lockeren Faden zusammengeknüpft ist.

Frischer und anziehender ist die letzte Erzählung: „Aus einer kleinen Stadt" (1880); sie spielt im Laufe dieses

Jahrhunderts, etwa von 1806 bis nach 1848; der Vater, Arzt in einer kleinen Stadt, beteiligt sich an dem Kampfe gegen die Franzosen, sowohl unter den Freischaren, die sich in Glatz versammelt hatten, wie in den Befreiungskriegen; der Sohn, seines Zeichens ein Journalist, wird in die Berliner Märzrevolution mitverwickelt. Die Erzählung selbst ist etwas spannender als die früheren und einzelne Schilderungen haben poetischen Wert. Daß freilich der letzte Enkel Ingrabans, den man anfangs auf deutschem Throne suchte, von dem Dichter in einem Redaktionsbüreau in der Gesellschaft von Bolz und Konsorten untergebracht wird, war eine auffallende Überraschung.

Die „Ahnen“ suchen das deutsche Volk nicht bei seiner Arbeit, nur bei seiner Kriegesarbeit; denn Kämpfe und Schlachten bilden den Hauptinhalt der sechs Bände dieser Erzählungen. Wenn in den ersten Bänden Freytag's Talent sich Stoffe gewählt, die seiner Tragweite nicht entsprachen, so decken sich in den letzten Bänden Inhalt und Darstellung und der Trumpf des Genrebildes wird offen ausgespielt.

Freytag's kulturhistorische Tendenzen überwiegen bei weitem seine poetischen Neigungen; die Aquarellskizze ist geeignet für die kulturhistorische Illustration, nicht für Darstellung des Großen und Heldenhaften. Das Verdienst dieser Erzählungen beruht darin, ein ansprechender Bildersaal zu Freytag's ernsten Werken zur deutschen Kulturgeschichte zu sein, nicht in ihrem selbständigen poetischen Wert.

Ein anderer moderner Romanautor, Robert Prutz, dessen lyrische und dramatische Leistungen wir schon gewürdigt, hat zwar kein so umfassendes Totalbild unseres Lebens und unserer Zeit gegeben, wie Gutzkow, aber doch einzelne Lebenskreise teils mit objektiver Treue, teils mit satirischer Schärfe dargestellt. Prutz ist eine radikalere Natur,

als Gutzkow, von größerer Energie und Bestimmtheit, aber ohne diese Weichheit des Gemütes und die subtile Feinheit des Verstandes, welche über Gutzkow's Schriften jenen Reichtum von Schattierungen ausbreitet. Dennoch ist der größere Roman von Robert Prutz „das Engelchen" (3 Bde., 1851), von großer künstlerischer Einheit und Geschlossenheit und von geistreicher Erfindung. Freilich spielen auch hier die Verwickelungen der Deszendenz eine große Rolle; aber jene Partie des Romanes, welche auf dem Diebstahle der Papiere und Maschinenpläne beruht, ist geistreich erdacht und durchgeführt. Auch sind überall die ethischen Grenzen mit Strenge eingehalten und über jeden kommt das Schicksal seiner eigenen Thaten. Der Stil von Prutz hat etwas Breites, Behagliches; er ist reich an ineinander geschachtelten Perioden. Wo ein Gefühl, eine Leidenschaft dargestellt wird, da vermißt man wohl die Konzentration, da sind es zu weit ausgebreitete Ranken der Reflexion, welche die Blüte und die Frucht überwuchern; aber wo es sich um epische Schilderung der äußeren Welt handelt oder um satirische Beleuchtung sozialer und politischer Zustände, da ist diese behagliche Ruhe, die jede humoristische Masche aufhebt, die, was das eine Kapitel fallen läßt, im nächsten verwertet, von wohlthätiger Wirkung. Prutz hat eine vorzugsweise satirische Ader; seine Satire trifft unmittelbar, ohne ironische Maskeraden; sie ist von praktischer Schlagkraft. „Die politische Wochenstube" sowohl, als auch die besten Gedichte von Prutz haben diesen Charakter. So bläst seine Satire auch in den Romanen mit großer Gemütlichkeit die Kohlen an, auf denen ihre Märtyrer geröstet werden. Prutz liebt die etwas altfränkischen Pluderhosen, in denen die Satire von Swift und Rabener ging, die Monologe des Autors, die Apostrophen an die Leser, ohne über diesen Extrablättern die objektive Satire zu vernachlässigen, welche aus dem Be-

hagen der Charaktere und der Verkettung der Begebenheiten selbst hervorspringt. Auch ist diese Satire nicht auflösender Art, nicht letzter Zweck, wie die Satire Heine's; sie gefällt sich nicht in der kecken Verhöhnung jedes festen Inhaltes; sie steht auf dem Boden der freien geistigen Entwickelung und kämpft mit den Schatten des Pietismus, der Reaktion und mit der ganzen unfreien Selbstgefälligkeit einzelner Stände, welche im Genusse ihres eximierten Daseins verlernt haben, an das allgemeine Wohl zu denken. Die Richtung des neufranzösischen Romans hat auch Prutz den Anstoß zu seinen Schöpfungen gegeben; das Proletariat steht bei ihm im Vordergrunde; aber er begnügt sich nicht mit einer realistischen Schilderung, wie die Franzosen; er sucht für die äußere Welt einen geistigen Mittelpunkt. Im „Engelchen" bewegen wir uns in einem Fabrikdistrikte; das Leben der Arbeiter, das Verhältnis zwischen den Fabrikanten und den Arbeitern, die Poesie des Maschinenwesens wird geschildert; denn alles wird Poesie, woran der Mensch sein Herz hängt, und auch die Industrie hat ihre Tragödien, ja sogar ihre elegische und sentimentale Poesie. „Das Engelchen" vertritt die Idealität des Gemütes, welches über diesen düsteren Zuständen einer mühselig arbeitenden Bevölkerung, über dieser dumpfen Welt der materiellen Interessen verklärend schwebt. Freilich erscheint uns in diesem Romane, wie auch in dem Roman: „der Musikantenturm" (3 Bde., 1855), die breite und derbe Ausführung eines großenteils wüsten Volkslebens in poetischer Hinsicht mißlich; denn Not und Elend, Liederlichkeit, Verworfenheit, Unbildung, Roheit wirken an und für sich abstoßend, und es ist schwierig, hier die Treue der Darstellung mit jenem Reize zu vereinigen, dessen die Poesie und selbst der Roman, wenigstens nach unserer Ansicht, nicht entbehren kann, ohne ganz zur schalen, nackten Prosa herabzusinken. Einzelne humoristische Streiflichter, eine Beleuchtung

von innen heraus oder ein überfliegender Schwung des Gemütes helfen leicht über diese Klippen der Lebensprosa hinweg; aber die Satire von Prutz ist zu ernst, zu handfest, um nicht die Welt, die sie schildert, gleich mit allen Wurzeln und aller daran hängenden Erde herauszuheben. So begegnen uns im „Musikantenturm" die massivsten Pitaval-Charaktere, welche der Dichter mit unerschütterlicher Derbheit durch die entsprechenden Situationen hindurchführt; aber auch in diesem Romane finden wir, wie im „Engelchen", eine künstlerische Einheit der Handlung im Grundgedanken und eine gewandte Herbeiführung der Katastrophe, in der sich nicht bloß die äußerlichen Knoten der Handlung zusammenfinden, sondern aus der auch ein plötzliches Licht über die innere, gedankenvolle Gliederung des ganzen ausströmt. Wenn man früher dem Lyriker und dem Dramatiker Prutz den Vorwurf machte, daß seine Gestalten zu wenig Fleisch und Blut besitzen, so muß man diesen Vorwurf wohl gegenüber den durchaus realistisch gezeichneten Charakteren seiner Romane zurücknehmen. Seine Männer und Frauen aus dem Volke leiden im Gegenteile eher an einem zu robusten Wesen. Dagegen sind die sozialen Zustände der gebildeten Kreise vortrefflich dargestellt, wie z. B. die verschuldete Existenz eines gebildeteten Beamten, der ein großes Haus macht. Am meisten auf ihrem Terrain bewegt sich die Satire von Prutz in der Darstellung jener eigentümlichen modernen Tartüfferie, welche auch Gutzkow in den „Rittern vom Geiste", im „Urbild des Tartüffe", in „Lenz und Söhne" und seinem Roman, „die Diakonissin", mit unabläſſigen Angriffen verfolgt. Diese moderne Heuchelei war in letzter Zeit nicht mehr sporadisch, keine Einzeltugend, wie zur Zeit der alten Tartüffes; sie war epidemisch und lag in der Atmosphäre unserer Kultur, in welcher die gewaltsame Betonung von Prinzipien, die der Gegenwart widerstreben,

nicht bloß „zum guten Tone" gehörte, sondern auch in staatlicher Beziehung maßgebend auftrat. Wo die Heuchelei in Masse an der Tagesordnung ist, da tritt sie im einzelnen mit besonderer Virtuosität hervor. Solche Gestalten herauszugreifen, ist ein gutes Recht der Dichter, welche der Nachwelt keinen bedeutsamen Zug unserer Epoche verhehlen dürfen. Einzelne Gestalten aus diesem Kreise in seiner weitesten Bedeutung, wozu wir auch die Parteibuhlerei und Gesinnungsphrasenhaftigkeit einiger Herren von Kanzel, Katheder und Büreau rechnen, welche in den Stürmen verhängnisvoller Jahre ihren Kompaß verloren hatten, schildert uns Prutz in seinem satirischen Zeitromane „Felix" (2 Bde., 1851), in welchem der Humor des Autors in gedehntester Breite, die Hände in den Hosentaschen, durch eine Welt von Illusionen wandelt, die bald bis auf das letzte Stümpfchen heruntergebrannt waren, und uns dabei die komischen Verwickelungen und kaleidoskopischen Verschiebungen, in welche die verschiedenen Stände und Parteien zueinander geraten, nicht ohne joviale Laune schildert, wenn auch manches Nebensächliche von diesem „Humor mit vollen Backen" zu volltönig ausposaunt wird. „Helene, ein Frauenleben" (3 Bde., 1857) und „Oberndorf" (3 Bde., 1862) sind etwas zu breit gehalten; der letzte Roman ist aber reich an Situationen, welche das Gemüt ergreifen.

In gleicher Weise modern, den Lebensfragen der Zeit zugewendet, ist ein anderer Autor, Levin Schücking, dem es zwar an jener Konsequenz und Festigkeit des Denkens fehlt, welche den Werken von Robert Prutz eine so große Sicherheit giebt, der aber mehr Maß, Takt und Eleganz der Form besitzt. Schücking war am 6. September 1814 zu Clemenswerth, geboren, einem Jagdschlosse im Norden des ehemaligen Bistums Münster. Er war nach Vollendung seiner Studien eine Zeit lang Bibliothekar auf der Meeres-

burg am Bodensee, Erzieher der jungen Prinzen Wrede, Mitredakteur der „Allgemeinen Zeitung“ und der „Kölnischen Zeitung“. Seit 1852 wohnte er auf einem alten Besitztum seiner Familie in Sassenburg bei Münster. Er starb am 31. August 1883 zu Pyrmont.[1]) Schücking's Romane haben alle einen provinziellen Hintergrund, wodurch die Anschauungen und Schilderungen an Klarheit, die Charakteristik an Bestimmtheit gewinnt. Westfalen, das Land der heiligen Feme, der roten Erde, der gewaltigen Eichenkämpe und zerstreuten Bauernhöfe, ist das Land der Tradition, die sich hier zu festen und ehrwürdigen Gestalten verkörpert hat. Hierher hatte schon Immermann das Bild seines Dorfschulzen mit dem Schwerte Karls des Großen verlegt. Diese ehrwürdigen provinziellen Erinnerungen haben indes nicht bloß eine lokale Bedeutung; in dieser kernigen Rüstigkeit des Volkscharakters lebt der ursprüngliche deutsche Geist fort in seiner unbefangenen Kraft. Die Verlockung, diese patriarchalische Idylle ebenso unbefangen abzuschreiben, mußte dem Romandichter nahe liegen; und in der That hat Schücking nicht bloß dem landschaftschaftlichen Hintergrunde, so eintönig er scheinen mag, dichterische Schönheiten abgewonnen, sondern auch der festwurzelnden lokalen Sitte originelle Motive der Handlung entlehnt. Wie ergreifend ist z. B. in „Ein Sohn des Volkes“ (2 Bde., 1849) jene Situation, in welcher der junge Lambert, der französischer Offizier geworden ist, in die Heimat zurückkehrt und von seinem eigenen Vater, dem Schulzen Kersting, zurückgewiesen wird von der Schwelle des väterlichen Hauses! Wie glücklich ist hier der Tag des Schwingfestes gewählt, um durch den Hintergrund der natio-

[1]) Vergl. „Lebenserinnerungen“ (2 Bd., 1886); Levin Schücking, ein litterarischer Essay von dem Verfasser („Unsere Zeit“ 1883, II.).

nalen Sitte den Kontrast zu erhöhen und dem Bilde des Vaterlandsfeindes das wirksamste Relief zu geben! Doch Schücking geht nirgends in der Idylle auf; er hebt sie durch weltgeschichtliche Kontraste, durch geistige Bewegung. In die Baumgruppen der alten „Kämpe", in die behaglich eingefriedigten Zustände des Landes dringt nicht bloß der Schein der alten Sonne, die den Vätern geleuchtet hat seit der Cherusker Zeiten, einem Volke, das fröhlich „das enge Gesetz seiner Fluren" teilt; auch die neue Sonne des Geistes wirft ihren Glanz herein; der Tradition tritt die Emanzipation gegenüber, welche in ihren verschiedensten Gestalten, in ihren gerechten Ansprüchen, Auswüchsen und Überspanntheiten die bewegende Seele, das treibende Motiv der Schücking'schen Romane ist. Die Tradition giebt eine reiche Realität von Gestalten und Zuständen, ergiebig für die Plastik und Charakteristik; die Emanzipation giebt das geistige Fluidum, das diese Welt und ihre starren Massen bewegt. Der Stil von Levin Schücking ist glatt, maßvoll, zierlich, harmonisch, ohne alles Kecke, Verletzende, aber auch ohne alles Gewaltige und Blendende. Schücking ist keine dämonische Natur, die mit Vorliebe in den Tiefen des Geistes und seinen schneidendsten Gegensätzen schwelgt. Nirgends beleidigt er den guten Geschmack; nirgends in der Charakteristik, in der Schilderung setzt die anmutige Bestimmtheit seiner Darstellung grelle Lichter auf; aber nirgends finden wir auch eine tiefere Anregung, nirgends sehen wir jene magische Beleuchtung, mit welcher der Genius die Welt und das Leben erhellt. Die Emanzipation ist bei ihm die Befreiung des Individuums von der Bevormundung der Familie und des Standes, eine Idee, die in dem Roman: „die Königin der Nacht" (1852) trotz einzelner etwas abenteuerlicher Verwickelungen am schlagendsten hervortritt; ebenso die Befreiung des Standes von seiner eigenen Tyrannei und Ab-

geschlossenheit, von der chinesischen Mauer des Vorurteils, eine Idee, welche in „den Ritterbürtigen" (3 Bde., 1846), dieser Iliade der westfälischen Autonomen, deren Göttermaschinerie die feudalen Ideen bilden, in humoristischen Charakterbildern und Situationen durchgeführt ist. Die Intrigen der herrschsüchtigen Allgunde von Quernheim, die brüllende Eisenfestigkeit des blind am Seil herumlaufenden Freiherrn von Mainhoufel, die faustrechtliche Tapferkeit des Herrn von Sasseneck und seine humoristische Burgbelagerung, das abenteuerliche Vagabundentum des Herrn von Finkenberg bilden eine Gruppe mittelalterlicher Interessen und Charaktere, welche durch die Liebe zwischen dem aufgeklärten Valerian, der über die dicken Mauern hinaussieht, und Theo einen modern-menschlichen Kontrast erhält. Es fehlt diesem Romane indes das Frische und freudige Leben, das in „Ein Schloß am Meer" (2 Bde., 1843) und in „Eine dunkle That" (1846) in der springenden und spannenden Weise der Erzählung und später besonders in dem Romane: „der Bauernfürst" (2 Bde., 1851) anmutender hervortritt. Die drei Romane Schücking's: „Ein Staatsgeheimnis" (3 Bde., 1854), „der Held der Zukunft" (1855) und „der Sohn eines berühmten Mannes" (1856) lassen sich bei aller Verschiedenheit doch unter einen gemeinsamen Gesichtspunkt bringen. Es ist dieselbe Stimmung, die wir in ihnen finden, die Wehmut über das Mißverhältnis zwischen dem guten Willen und dem ihm beschiedenen Erfolg, zwischen anscheinend berechtigten Ansprüchen an das Leben und der kläglichen Weise, wie das Leben ihnen Genüge leistet. Da sehen wir im ersten Romane einen Königssohn, Ludwig XVII.! Mit welchen kleinlichen juristischen und polizeilichen Intrigen hat er zu kämpfen, während er nach des Dichters Darstellung der rechtmäßige Erbe eines Thrones ist; wir sehen im letzten Werk den Sohn des berühmten

Reitergenerals Johann von Werth, der als Erbe eines so großen Namens mit leidenschaftlicher Erhitzung dem Ruhme nachjagt, um des Vaters würdig zu sein, und dabei auf Irrwegen ruhmlos untergeht. Und auch der „Held der Zukunft“ führt uns Charaktere des modernen Salonlebens vor, deren ursprüngliche Begabung sie auf hohe Ziele hinweist, die sie aber durch Zugeständnisse an die Welt und das Herz verfehlen.

Aus der großen Zahl der Romane, welche der produktive Autor veröffentlicht hat[1]), heben wir noch drei der bedeutendsten hervor. In dem trefflichen Romane „Schloß Dornegge oder der Weg zum Glück“ (4 Tle., 1868) hat Schücking einen Grundgedanken durchgeführt, der sich für romanhafte Behandlung eignet, indem er eine ganze Entwickelung, einen Lebensgang beherrscht. Eine Entwickelung aber darzustellen, ist eben die Aufgabe des Romans. Das Glück wird mit vielen Millionen der Tochter eines reichen Industriellen in die Wiege gelegt; sie verschmäht aber dies fertige Glück, sie erkennt es nicht an; sie sucht es sich selbst

[1]) „Die Marketenderin von Köln“ (3 Bde., 1860) mit einer sehr frischen und genrebildlichen Introduktion und kecken Führung der Fabel; „die Geschworenen und ihr Richter“ (3 Bde., 1861); „Frauen und Rätsel“ (2 Bde., 1864), originell erfunden und doch einleuchtend motiviert, mit manchen pikanten Streiflichtern auf die Verhältnisse des Adels und der kleinern Höfe; „Eine Aktiengesellschaft“ (3 Bde., 1867); „Verschlungene Wege“ (3 Bde., 1867); „Herrn Didier's Landhaus“ (3 Bde., 1872); „Das Recht des Lebenden“ (3 Bde., 1880); „Feuer und Flammen“ (3 Bde., 1875); „Der Erbe von Hornegg“ (3 Bde., 1878); „Die Herberge der Gerechtigkeit“ (2 Bde., 1879); „Seltsame Brüder“ (3 Bde., 1881): alle phantasie- und erfindungsreich, wenn auch die Erfindnng bisweilen zu phantastisch und keck ist. „Krieg und Frieden“, Novellenbuch (3 Bde., 1872); „Gesammelte Erzählungen und Novellen“ (6 Bde., 1859—65); „Ausgewählte Romane“ (erste und zweite Folge, je 2 Bde., 1864).

zu erobern und es gelingt ihr nach einem abenteuerlich bewegten Leben. Diese geistreiche und liebenswürdige Eugenie von Chevaudin kommt sich bejammernswert vor unter ihren entsetzlichen Schätzen; „die Pactolusflut droht ihr", wie sie selbst schreibt, „an die Kehle zu steigen und sie zu ersticken." Hierzu kommt, daß der Kreis, in dem sie lebt, mit seiner kirchlichen Richtung eine tyrannische Wirkung auf ihr Gemüt ausübt; sie aber hat einen freiern Sinn und will sich nicht unbedingt gefangen geben in das, was man sie lehrt; sie fragt sich: „Sollen wir zum ewigen Dienste unter den Feststellungen früherer Jahrhunderte geborene Geschöpfe sein, oder sollen wir nach dem Wissen und der Thätigkeit streben, welche Erkenntnis und Herrschaft geben?" Eugenie entflieht also diesen Kreisen und erscheint, um sich selbständig zu bewähren, als Gouvernante und Hauslehrerin auf Schloß Ebern. In der Schilderung einer westfälischen Adelsfamilie und der westfälischen Zustände überhaupt ist Levin Schücking in seinem eigensten Element. Die stolze Gräfin, der Graf mit dem naiven Mutterwitz, der hochmütige und doch geldgierige Grafensohn, der ganze aristokratische Kreis, der Prinz Seraph mit seiner wandernden Besserungsanstalt bilden eine anziehende Gruppe von Gestalten. Doch aus der Lustspielatmosphäre drängt die Handlung bald zu ernstern Katastrophen, die allerdings zum Teil etwas gewaltsam herbeigeführt erscheinen und sich im Verlaufe des Romans stets in Gestalt äußerer Attentate wiederholen. Die Partie, deren Einsatz Eugeniens Herz und Hand ist, wird von drei Bewerbern gespielt. Der Grafensohn Botho von Ebern spielt sie in raffiniertester Weise; er spornt einen Wüstling an, das Mädchen auf einsamer Flußinsel zu überfallen, um dann als ihr Ritter aufzutreten. Doch der Plan mißglückt, indem der zweite Bewerber, der ideale Held des Romans, Dankmar, zuvorkommt und das Mädchen durch einen Schuß

aus den Händen des Zudringlichen befreit. Botho selbst fällt einem späteren Attentat und einem Mißverständnisse zum Opfer. Dankmar aber, der Erretter, muß entfliehen; Eugenie rüstet ihm einen Dampfer, auf dem er Neapel erreicht. Hier trifft er mit dem dritten und ältesten Bewerber um Eugeniens Hand, dem Baron Jauffroi de Montenglaut, zusammen, der, ebenfalls aus einer Familie der haute-finance entsprossen, sich ruinierte, um seine Verachtung gegen das Geld zu zeigen und den Verdacht von sich abzuwenden, als ob Eugeniens Millionen ihn bestimmten, um sie zu werben. Jauffroi ist einer der dämonischen Charaktere, ein materialistisch gesinnter Sohn der Zeit und von allen ihren destruktiven Theorien durchdrungen; er übt auf Eugenie eine unheimliche, aber doch fesselnde Wirkung. So steht die Partie zwischen Dankmar und Jauffroi, bis nach manchen Abenteuern und Katastrophen der erstere den Sieg davonträgt. Eine Häufung des Abenteuerlichen und Gewaltsamen ist in der Führung der Handlung nicht zu verkennen. Doch dies wird bei weitem ausgeglichen durch den geistvollen Inhalt des Romans, durch die graziöse Darstellung und die Lebendigkeit, mit welcher die spannende Handlung sich fortbewegt. Einzelne Genrebilder, wie z. B. gleich die Ouverture im Hofe des Bildhauers, sind von frischester und ansprechendster Haltung.

Auf 'geschichtlichem Gebiete bewegt sich der Roman: „Luther in Rom" (3 Bde., 1870); er behandelt eine interessante Episode aus dem Leben des großen Reformators und stellt sie von Hause aus in die richtige historische Beleuchtung. Wenn uns Luther in der Hauptstadt des Katholizismus vorgeführt wird, so wollen wir den Eindruck miterleben, welchen die Weltherrscherin mit all dem Luxus und der Herrlichkeit der Künste auf das Gemüt des einfachen deutschen Mönchs macht. Und dieser Eindruck muß der-

artig sein, daß wir die Keime der Reformation in ihm wiederfinden, daß wir daraus uns die entscheidende That des revolutionären Augustiners erklären können, durch welche die europäische Welt aus ihren Angeln gehoben, und Roms Macht in dem halben Weltteile gebrochen wurde. Große Gedankensymphonien können uns das nicht erklären, wohl aber die eigenen Erlebnisse und Abenteuer Luther's, wenn sie in glücklicher, zweckentsprechender Weise erfunden sind. Und hierin zeigt unser Autor eine große Feinfühligkeit. Wir begleiten Luther in ein von vielen Kirchenfürsten besuchtes Zauberfest, bei welchem nackte lebende Bilder aus der Mythologie, von willigen Schönen ausgeführt, eine Hauptrolle spielen. Und Luther, der sich in den Garten der Villa verirrt hat, sieht diese Bilder nicht einmal in der ästhetischen Glorie, in welcher sie sich auf der Schaubühne dem Publikum zeigen; er sieht die Vorbereitungen und Nachwehen der plastischen Schaustellung und erhält so nur einen wüsten, keinen verführerischen Eindruck. Dann sehen wir Luther's Begegnung mit dem Herrn der Christenheit, der uns gleichsam in Schlafrock und Pantoffeln vorgeführt wird; wir begreifen vollkommen, wie ihm aller Respekt vor dem Haupte der Kirche verloren geht, das gegen die theologischen Untersuchungen eine lebhafte Abneigung, dagegen desto größere Neugier in Bezug auf die Enthüllung der Privatgeheimnisse seiner lieben Römer verrät. Geistreich durchgeführt ist die Begegnung zwischen Luther und dem Maler Raffael: jener fühlt sich unsicher und unbehaglich in der verführerischen Welt der Schönheit, welche ein den Bilderkultus so mächtig förderndes Genie erschafft. Andere abenteuerliche Erlebnisse, in denen der romanhafte Reiz des Werkes liegt, die Begegnungen des deutschen hochadeligen Egino, dessen Liebe zu einer Enkeltochter der Hohenstaufen, sein Aufenthalt in den Pönitenzzellen des Klosters, das verhängnisvolle Zu-

sammentreffen in den unterirdischen Gängen; alle diese Erfindungen des Romandichters, welche Luther nur als Zuschauer miterlebt, dienen dazu, ihm das Treiben in der ewigen Roma von seiner unheimlichen Nachtseite aus zu zeigen. Die Scheinehe mit dem Toten ist wohl die grellste Partie des Romans, ein stark wirkendes Sensationsmotiv. Bedeutsam erscheint, daß die Enkelin der Hohenstaufen dem deutschen Mönche das Vermächtnis Friedrichs II., eine reformatorische Streitschrift des freigeistigen Kaisers, übergiebt, welche den Funken zu seiner weltbewegenden That in die Seele des Mönchs wirft. Ein poetisches Bild ist Irmgard, sie gehört in die große Mignonrubrik des deutschen Romans. In der Charakteristik Luther's selbst hat sich der Autor aller modernen Zuthaten begeben; der deutsche Reformator erscheint mit seiner Glaubensfestigkeit, ja mit aller oft engherzigen Einseitigkeit derselben, welche die moderne Welt fremdartig gemahnt und hier und dort auch unsere Teilnahme für die begeisterten Ergüsse des Helden erlahmen läßt.

In seinem Roman: „die Heiligen und die Ritter“ (4 Bde., 1873) führt uns Levin Schücking wieder auf den Boden seiner eigenen Heimat; doch erscheinen die naturwüchsigen Gestalten der roten Erde hier in neuem Lichte, wie ja die fortschreitende Zeit aus ihrer Laterna Magica immer neue Beleuchtungseffekte ausstreut. So ist es jetzt der große Kirchenstreit, der die Gemüter in Bewegung und Unruhe versetzt; wir sehen die Ritter, die Heiligen und vor allen die Frauen mit ergriffen von diesen Konflikten; wie sie sich zur neukatholischen Kirche des Vatikan stellen: das ist die geistige Grundfrage, welche in alle romanhaften Verwickelungen hereinspielt. Diese sind zahlreich und bunt genug; in Motiven und Situationen des Romans herrscht eine romantische Abenteuerlichkeit; es fehlt nicht an falschen Klausnern, an Entführungen auf schnaubenden Rossen, und

der Überfall des westfälischen Altertumsvereins durch muntere Junker verwebt in den Roman eine Humoreske im Stil der Don-Quixotiaden. Zu tadeln ist die Verwirrung des Interesses durch allzu zahlreiche Fäden und der Mangel eines Hauptheldien, der entschieden in den Mittelpunkt des Romans tritt und dessen innerer Entwickelungsgang durch die Ereignisse bestimmt wird. Zwar ist Alfred von Bingerhausen gewissermaßen der erste Liebhaber des Romans. Seine Liebe zur Prinzessin Justine, deren fürstliche Geburt plötzlich bezweifelt wird, seine Familienverwickelungen, die auch sein Recht auf das väterliche Erbe auf einmal als zweifelhaft erscheinen lassen, das Verschwinden seines Vaters, von dem man glaubt, daß er sich von den Trümmern herabstürzender Felsen begraben ließ: das alles umgiebt sein Schicksal vorzugsweise mit dem beliebten Romanapparat, der auf Rätsel der Vergangenheit zurückweist. So steht Alfred zwar mehr als die anderen Charaktere im Mittelpunkte der sich kreuzenden Geschicke; doch schieben sich immer eine Menge Gestalten und Ereignisse verdeckend vor die Bedeutung des Barons; wir werden nicht genug für seine Gedanken- und Empfindungswelt interessiert. Dagegen tritt das Geistreiche und Feinspürige, welches Schücking mit Gutzkow gemein hat, in der Zeichnung der geistig strebenden Naturen und der verschiedenen Bildungsreflexe hervor, wie die freigeistige Prinzessin Justine und die von gleichem Streben ergriffene Ludmilla, der Geistliche Gervin, der sich nach inneren Kämpfen von der Kirche lossagt, der Bischof Gebhard Hieronymus, eine früher durch die Romantik der Kirche angezogene, jetzt durch die neuen vatikanischen Verkündigungen gebrochene Erscheinung. Diese Gestalt sowie der ganze Roman erinnert an Gutzkow's „Zauberer von Rom“, da er ein verwandtes Thema behandelt und nur das katholische Leben in einen mehr provinziellen

Rahmen faßt, sowie unter die Beleuchtung der neuesten Vorgänge in der Kirche rückt.

Wenden wir uns jetzt den Romanen von Alfred Meißner zu, so müssen wir zunächst erwähnen, daß dieser nach den Enthüllungen der jüngsten Zeit nicht als der alleinige Verfasser derselben betrachtet werden kann, sondern in Franz Hedrich einen wohl gleichberechtigten Mitarbeiter hatte. Die Geschichte dieser Mitarbeiterschaft ist eine litterarische Tragödie. Nachdem Meißner anfangs allein als Verfasser des ersten gemeinsam verfaßten Werkes genannt worden, konnte er sich nicht dazu entschließen, bei späteren Werken die Mitarbeiterschaft öffentlich einzugestehen. Familienrücksichten kamen dazu, und so wußte er Hedrich durch allerlei Zugeständnisse mühsam zu beruhigen. Meißner, der bis 1850 in Prag lebte, hatte sich 1869 in Bregenz niedergelassen, geheiratet und eine Häuslichkeit begründet. In das glückliche Familienleben fiel ein drohender Schatten: Hedrich machte seine Ansprüche immer energischer geltend und Meißner ging in seinen Zugeständnissen so weit, zwei von Hedrich ausschließlich verfaßten Werken seinen Namen zu geben. Dies unselige Verhältnis zerrüttete seinen Geist, vergällte ihm jede Lebensfreude. Halb wahnsinnig machte er einen Selbstmordversuch, und als man gerade beabsichtigte, ihn in eine Heilanstalt abzuführen, starb er am 29. Mai 1885 in Bregenz. Nun reklamierte Hedrich seine Autorrechte, und zwar nahm er den Löwenteil der Mitarbeiterschaft für sich in Anspruch. Dagegen protestierte Meißner's Schwager, Robert Byr, auf Grund mündlicher Mitteilungen und schriftlicher Aufzeichnungen Meißner's[1]). Es ist natürlich unmöglich, jetzt den Anteil eines jeden der beiden Autoren an der gemeinsamen Arbeit anzugeben:

[1]) Vergl. Hedrich „Alfred Meißner — Franz Hedrich“ (1888), Robert Byr „die Antwort Alfred Meißner's“.

einen gewissen Maßstab geben die von beiden selbständig veröffentlichten Werke und da neigt sich die Wagschale entschieden zu Meißner's gunsten. Die Litteraturgeschichte muß jetzt auch das Recht jenes Mitarbeiters wahren, wenngleich die Werke zunächst noch unter der Firma Alfred Meißner's in ihren Rubriken wie in die des Buchhandels eingetragen sind.

Ein Emanzipationsroman im großen Stil ist „die Sansara“ (4 Bde., 1858), die Umarbeitung und Fortführung eines früheren Werkes, des „Freiherrn von Hostiwin“. Der Held, in seiner ursprünglichen Gestalt das Ideal eines modernen Don Juan, der von einer Liebe zur andern fliegt, wird durch eine tiefe, reine Liebe bekehrt. Der deutsche Don Juan unterscheidet sich überhaupt dadurch vom spanischen, daß ihn nicht der Teufel holt, sondern daß er durch irgend einen Engel gebessert wird, freilich nicht ohne dabei aus der Rolle zu fallen. So ist auch der Freiherr von Hostiwin in den beiden letzten Bänden des Romans nur ein sentimentaler Liebhaber, den der Autor glücklich zu machen kein Bedenken trägt. Die Liebesfrevel der ersten Bände sind verziehen und ausgelöscht und haben nur noch kleine Ungelegenheiten zur Folge, Ringkämpfe an steilen Abgründen, in welche der Bruder einer verführten Schönheit den Verführer stürzen will u. dergl. m. Es wäre gegen den Entwickelungsgang und die Schlußmoral dieses Romans gar nichts einzuwenden, wenn nicht die erste Hälfte desselben als eine Verherrlichung zügelloser Lebens- und Liebeslust auf die sentimental-bußfertige Wendung des Helden und seiner Schicksale keineswegs gefaßt machte. Wir wollen in Don Juan einen hartgesottenen Sünder sehen, den der steinerne Gast am Schlusse pünktlich abholt und an die Hölle abliefert. Doch diese träumerischen Hamlet-Don Juans sind Zwittergeschöpfe — und am wenigsten ist Don Juan ein

Stamm, auf den sich später mit Erfolg ein Werther pfropfen läßt. So flößt der Hauptheld in diesem Roman des wilden Weltlebens kein warmes Interesse ein und auch die einen nicht geringen Raum einnehmenden komischen Charaktere erinnern meistens an die Figuren einer opera buffa oder an die Typen einer italienischen Komödie. Dagegen sind die Tiroler Landschaftsbilder mit prächtigem Kolorit gemalt, die Stimmungen der Helden oft mit dem Schmelz echt lyrischer Empfindung ausgesprochen, und ein bedeutender Gedankenreichtum erhebt das Werk hoch über die Produktionen der Masse. Die letzte Hälfte des Romans ist auch spannend durchgeführt und wir vermissen keineswegs grelle Effekte recht stoffartiger Natur. Kampf um Leben und Tod auf schwankem Kahne auf unergründlichen Bergseen, an jähen Felsabhängen: das erregt bei lebendiger Schilderung Schwindel und argen Nervenreiz. Dagegen fehlt es gänzlich an lüsternen, frivolen Schilderungen, wie sie ein französischer Autor bei einem Roman von solchem Inhalt sich schwerlich würde entgehen lassen. Meißner's Roman: „der Pfarrer von Grafenried" (2 Tle., 1855), eine politische Zeitstudie, ist von geringerem Interesse.

Dagegen hat der Autor größere Romanzyklen geschaffen, in denen der Zeitroman nicht in die punktierten farblosen Grenzen eines Phantasiereichs hineingezeichnet ist, sondern ein ganz bestimmter Staat mit seinen Einrichtungen und Schicksalen zum Träger der Handlung gemacht wird. Die Titel des Doppelromans sind; „Schwarzgelb" (Volksausgabe in 1 Bande, 1866) und „Babel" (4 Bde., 1867). Dieser Roman, der die Landesfarben Österreichs an der Stirn trägt, zeigt uns den Kampf der Parteien und die Konflikte der Stände auf demselben bestimmten Boden. Dadurch gewinnt das Kolorit an Energie der Färbung und die Zeichnung an Bestimmtheit. Auch den Charakteren

kommt dies zugute. Ein moderner bärbeißiger General in abstracto mag ein trefflicher Charaktertypus sein, wird es aber nie zu jener Fülle individuellen Lebens bringen können, wie Meißner's General Greiffenstein, der so trefflich „österreichert", auch in der Färbung des Dialekts, und dessen Schnauzbart unter dem Prisma des Dichters sichtlich mit den Spitzen ins Schwarz-Gelbe schillert. Ein Polizist wird überall eine feine Spürnase und ein Wohlgefallen an kriminalistischen Verwickelungen zur Schau tragen; doch ein Beamter, wie der Bezirkshauptmann von Rack, den der Dichter in beiden Romanen mit der Leitung seiner oft schwierigen Untersuchungen betraut, zeigt den österreichischen Beamtentypus und Habitus in solcher Vollendung, daß man auch hier wieder die großen Vorteile erkennt, die dem Dichter daraus erwachsen, wenn er in seinen Romanen „Farbe bekennt." Es giebt überall in Europa Aventuriers der Presse; fabelhafte Bekehrungen verwandeln die Saulus in Paulus und man weiß oft nicht, von wo das Licht aus Damaskus kommt; doch ein journalistisches Exemplar, wie der Redakteur Schmey, der im Solde der Regierung gegen dieselbe Opposition macht und einer der einflußreichsten Vertreter der Presse wird, ist doch nur in schwarzgelber Beleuchtung möglich. Anderwärts würde er es kaum über die Stellung des bekannten Lokalreferenten Schmock in Freytag's „Journalisten" hinausbringen.

Es ist eine schwierige Aufgabe für den Dichter, die Chronik der Zeitgeschichte in Romanform niederzulegen. Bilder lebender Zeitgenossen im photographischen Kasten aufzufangen, erfordert viel Delikatesse und weise Beschränkung. Hier ist nur die Skizze möglich. So schildert Meißner den Kaiser Napolen III., welchen andere zum Helden mehrbändiger Romane gemacht haben, nur in einer einzigen Situation, in einem Gegenüber mit einem italienischen

Revolutionär, in mysteriöser Beleuchtung. Es ist ein Sphinxantlitz, das in dieser Nachtszene uns halbentschleiert entgegenblickt. Das Rätsel ganz zu lösen, mußte der zeitgenössische Autor sich versagen. Andere Rücksichten geboten ihm, den Träger der Krone und die Nächststehenden aus dem Rahmen seiner Dichtung fortzulassen. Und doch — was ist die neueste Geschichte Österreichs, eines jedenfalls durchaus monarchischen Staates, wenn Franz Joseph, wenn die Erzherzogin Sophie in derselben fehlen? Wir befinden uns dann gleichsam nicht an der Stelle, wo die Steine der Politik ins Wasser geworfen werden, sondern auf der Peripherie der entfernteren Kreise, die einem solchen Wurfe folgen. Da der Dichter nicht die höchsten Instanzen der maßgebenden politischen Entscheidungen uns vorführen darf, so sucht er wenigstens ihnen nahezukommen, indem er Repräsentanten der höchsten Aristokratie und Diplomatie, Staatsmänner von Bedeutung darstellt. Fürst Kronenburg und Graf Thieboldegg vertreten zwei um den höchsten Einfluß in Österreich streitende Richtungen: der erstere ein düsterer Konkordatsmann, in welchem etwas vom Blut der Alba und anderer Propagandisten der habsburgischen Hausmacht lebt, schroff und hochmütig, einer der Exklusivsten, nach Jesuitenweisheit nicht wählerisch in seinen Mitteln, der andere ein Staatsmann der Gentz-Metternich'schen Schule, nicht ohne Liebenswürdigkeit und Ritterlichkeit, dem anmutigen Lebensgenuß zugethan, durch die wachsende Reaktion fast in das liberale Lager hinübergedrängt. Die Romanfäden zwischen beiden werden durch eine beabsichtigte Verbindung zwischen dem Sohn des Fürsten und der Tochter des Grafen geschlungen, welche von dem alten Fürsten in brüsker Weise gelöst wird. Es ist ein feiner Zug, daß diese neue Staatsweisheit über die Vertreter der früheren sogar politische Verfolgungen verhängt.

Nicht minder ironisch ist in dem zweiten Roman „Babel" die Darstellung der militärischen Gerechtigkeitspflege. Wir befinden uns hier in der Epoche nach dem italienischen Kriege, in welcher Untersuchungen wegen Unterschleifs an der Tagesordnung waren. Ein Offizier, Oberst Rosen, und sein Adjutant, Leutnant Wallberg, haben sich desselben schuldig gemacht, und als unerbittlicher Rhadamanth erscheint der Nachfolger des Obersten, Ritter von Chibolitz, mit vernichtendem Zorn, mit dem langen Haynauschnurrbart, und donnert „die Fälscher" zu Boden. Einer liebenswürdigen Dame, der emanzipierten Salonheldin des Romans, Leonie, gelingt es auch nicht, durch ihre Fürbitte für Wallberg die unnachsichtige Gerechtigkeitsliebe des Ritters zu besänftigen, bis sie einen Brief herauszieht, das Schreiben eines befreundeten Lieferanten, durch welches der Eifer des militärischen Aristides auf einmal entwaffnet wird. Derselbe hat sich früher ganz ähnliche Unterschleife zu schulden kommen lassen wie diejenigen, die er jetzt so eifrig verfolgt, und die Enthüllungen, mit denen ihm gedroht wird, stimmen ihn zur Nachsicht. Überhaupt ist es ein Abgrund von Korruption, der sich vor unseren Augen aufthut. Die journalistische Korruption ist in dem Redakteur Schmey und seiner Umgebung geschildert, die kaufmännische in dem Schwindelunternehmen des Kaufmanns Arnold Stropp, der Raßnitzer Kohlen- und Eisenindustriegesellschaft und in den langen Abhandlungen und zahllosen Zeitungsreklamen, die diesen Schwindel stützen. Was aber das Wiener high-life betrifft, so ist jene Leonie, die Frau des Generals von Greiffenstein, deren Liebesabenteuer mit den beiden Brüdern Haldenried, mit Offizieren und Kardinälen zu den pikantesten Schilderungen des Romans Veranlassung geben, eine unzweideutige Vertreterin des Salontons, eine schöne, liebenswürdige, geistreiche Dame aus den Kreisen der vornehmen Welt,

oder vielmehr aus jenen Grenzdistrikten derselben, wo die ganze Welt in die halbe übergeht.

Gegenüber diesen Repräsentanten der siegreichen Staatsprinzipien stehen nun diejenigen der unterliegenden Freiheitsidee, die Verfolgten und Verbannten. Bruno von Haldenried, der Held des ganzen Romans, spiegelt in seinem eigenen Schicksal das Geschick dieser Partei. Er erscheint als politischer Flüchtling zunächst in den Verstecken des böhmischen Schlosses, dann in Paris, dann auf der Rückkehr wieder in Untersuchungshaft wegen eines Kriminalverbrechens, welche eine Intrige des diplomatischen Grafen über ihn verhängt hat. Die Liebe dieses revolutionären Romeo zur Tochter seines politischen Feindes zieht sich wie ein roter Faden durch den ganzen Roman „Schwarzgelb", führt aber zu keinem versöhnenden Ausgang; Kornelia stirbt an gebrochenem Herzen. Glücklicher ist Bruno in dem zweiten Roman „Babel", in welchem ihm der Dichter die Hand eines liebenswürdigen Mädchens zu Teil werden läßt. Das Flüchtlingsleben, welches den Gegensatz zu dem Leben der herrschenden Kreise bildet, ist mit großer Lebendigkeit geschildert, namentlich in derjenigen Abteilung von „Schwarzgelb", welche das Leben der deutschen und italienischen Flüchtlinge in Paris charakterisiert. Von den großen historischen Ereignissen der geschilderten Zeitepoche wird uns nur die Schlacht bei Magenta und zwar mit der Kunst anschaulicher Schlachtenmalerei vorgeführt. Der erste Roman spielt in der Zeit nach der Revolution, der zweite zur Zeit des italienischen Krieges.

Was nun das Schwungrad der eigenen dichterischen Erfindung betrifft, welches das ganze Räderwerk der politischen Maschinerie erst in Bewegung setzt und erhält, so fehlt es demselben nie an der treibenden Wasserkraft; denn die Phantasie des Dichters ist reich an sprudelnden Quellen,

und man merkt nirgends die Mühe künstlicher Bohrversuche. Gleichwohl können wir uns nicht mit der stereotypen Wiederkehr desselben Motivs einverstanden erklären, das in beiden Romanen den Mittelpunkt der Spannung und der Katastrophe bildet, um so weniger, als die stark kriminalistische Färbung desselben eine sparsamere Verwendung gebot. In beiden Romanen ist dies ein tötlicher Sturz, in dem ersten von der Brücke in den Fluß, in dem zweiten aus dem Fenster in den Garten, und in beiden Romanen bleibt es zweifelhaft, ob ein Selbstmord oder ein Verbrechen ihn herbeigeführt hat. Die Spannung auf die Enträtselung dieser Thaten, die in den ganzen Entwickelungsgang der Helden eingreifen, eine Spannung, die mit dem Recht des Romans auf die Vergangenheit gerichtet ist, beschäftigt in beiden Romanen vorzugsweise die Phantasie. Der Bezirkshauptmann Freiherr von Rack, das vom Dichter für solche Zwecke dressierte Polizeigenie, entdeckt den Thatbestand und die Verbrecher. In beiden Fällen liegt ein Mord zu Grunde, so daß nicht einmal eine Variante derselben Erfindung uns geboten wird. Im ganzen liebt Meißner den etwas grellen Farbenauftrag, das kriminalistisch Packende, das Bunte und Erhitzende. Der Stil ist frei von jeder Klassizitätsmarotte, ungezwungen, frisch und fließend. An poetischen Gestalten und Bildern fehlt es nicht: Kornelia, das Künstlerinnenpaar in „Babel“, die Idylle des Domherrn und seiner ungeistlichen Liebe und viele andere Episoden. Einzelnes ist mit psychologischer Meisterschaft geschildert, wie der Irrsinn des Mörders Stropp. Daß Meißner auch über einen pikanten Humor gebietet, das beweisen einzelne den Hogarth'schen Pinsel herausfordernde Genreszenen, wie die im Boudoir der Pariser demi-monde-Dame, und die scheiternde Bewerbung des ehrenwerten Redakteurs Schmey um die Gattin des Freundes; das beweisen Charaktere wie der General von

Greiffenstein, dieser köstliche Haudegen, und der orientalische Abenteurer von Weyher. Weniger bedeutend sind Meißner's Romane: „Die Kinder Roms“ (3 Bde., 1870), eine Klostergeschichte aus Josephinischer Zeit, mit spannenden Sensationsmotiven, und die Jesuitengeschichte „Zur Ehre Gottes“ (2 Bde., 1861)[1]).

Als einer der hervorragendsten Vertreter des Zeitromans hat sich in kurzer Zeit ein Autor von eleganter und geistreicher Darstellungsweise einen weitreichenden Namen gemacht, Friedrich Spielhagen, geb. am 27. Februar 1829 zu Magdeburg, nach philologischen Studien kurze Zeit als Lehrer thätig, seit 1862 seinen litterarischen Arbeiten in Berlin lebend. Ein lebendig bewegter, oft pikant funkelnder Stil, die Kunst gefällig anziehender Schilderung, die bald das epische Behagen nicht verleugnet, bald lyrisch schwunghaft sich erhebt, eine oft heimlich genährte, oft in hellen Flammen aufschlagende sinnliche Glut, eine Keckheit der Erfindung, welche das Gewaltsame namentlich in stereotypen Abschlüssen der Handlung nicht verschmäht, Begeisterung für die Ideen des Jahrhunderts, für politischen Aufschwung wie für die zersetzende Skepsis des Gedankens, ein politischer

[1]) Die Werke Alfred Meißner's, eines in Lyrik, Drama und Roman gleich produktiven Dichters, sind in einer Gesamtausgabe erschienen (18 Bde., 1871—72). In letzter Zeit hatte er mehrere poesievolle, kleinere Erzählungen veröffentlicht: „Oriola“ (1874), deren Held der altbritische Dramendichter Philipp Massinger ist, „der Bildhauer von Worms“ (2 Bde., 1874), „Feindliche Pole“ (1878), „Die Prinzessin von Portugal“ (1882), im mittelalterlichen Ton gehalten und eine bunte Welt von Abenteuern vorführend, während „Robert Norson“ (1882) mit den Tagebuchblättern über römische und italienische Zustände und das Kunstleben in den Jahren 1810 und 1811 und dem Sensationsmotiv der Ermordung des Malers Norson durch seine verlassene Geliebte, wie Meißner selbst zugesteht, das Werk Hedrich's ist.

und philosophischer Radikalismus, der in Situationen und Charakteren sich ausprägt: alle diese Eigentümlichkeiten Spielhagen's konnten nicht verfehlen, einem Talent von so modern-geistreichem Gepräge die allgemeine Aufmerksamkeit zuzuwenden, die er, trotz einer gewissen Einförmigkeit in seinen Erfindungen und Gedankengängen und trotz des vielfach Veralteten seiner kraß revolutionären Tendenzen, durch die feingeistige und echt künstlerische Haltung seiner Produktionen auf die Dauer zu fesseln weiß.

Der Sinn für das stilvoll Künstlerische prägte sich schon in Spielhagen's ersten Novellen: „Klara Vere" (1857, 3. Auflage 1867) und „Auf der Düne" (1858, 3. Aufl. 1867) aus, ebenso die Meisterschaft in Stimmungsbildern von den Ufern des baltischen Meeres; doch Aufsehen erregte erst der Doppelroman: „Problematische Naturen" (4 Bde., 1860) und „Durch Nacht zum Licht" (4 Bde., 1861). Das Motto des Romans ist der Goethe'sche Spruch: „Es giebt problematische Naturen, die keiner Lage gewachsen sind, in der sie sich befinden, und denen keine genug thut. Daraus entsteht der ungeheure Widerstreit, der das Leben ohne Genuß aufzehrt." Eine solche problematische Natur ist der Held des Romans, Dr. Oswald Stein, seines Zeichens ein Hauslehrer bei pommerschen Adligen, aber ein Hauslehrer von aristokratischem Wesen, schön und geistreich, ein Don Juan von modernster Färbung; neben ihm steht ein Roué und Weltfahrer, von Oldenburg, ein Aristokrat mit liberalen Tendenzen, etwas düsterer in der Grundfärbung und kaustischer als Dr. Stein. Dieser hat ein Liebesabenteuer mit einer benachbarten Gutsbesitzerin, Melitta von Berkow, welche in ihrer Gutmütigkeit ihm den Sieg leicht macht und in ihrer „Eremitage" sich ihm schon bei dem ersten Besuch ergiebt. Gleichzeitig verliebt sich der mit Amors Lorbeern reichumkränzte Hauslehrer, dem auch ein

junger Backfisch, Emilie von Breesen, eine Liebeserklärung macht, in die Tochter vom Hause Grenwitz, die mit einem Vetter Felix verlobt ist. Der Adel bereitet ihm eine Katastrophe; doch Stein duelliert sich mit Felix und wird schwer verwundet. Des Weltfahrers Oldenburg Vergangenheit bringt außerdem eine zigeunerhafte Mignonepisode in den Roman. „Durch Nacht zum Licht“ führt die in den problematischen Naturen angeknüpften Fäden weiter, ohne den ersten Roman an Prägnanz zu erreichen. Stein endet auf den Barrikaden, ein Ende, das uns nach des Autors Ansicht mit den problematischen Lebenstendenzen des Helden aussöhnen soll. Der achtbändige Doppelroman hat keinen überreichen Inhalt; seine Vorzüge liegen auch nicht nach der Seite der Erfindung hin. Die feine Beobachtung der Menschen und der Gesellschaft, die sarkastische Porträtierung der Adelswelt, zu welcher der Haß gegen das gesellschaftliche Vorrecht die Farben gemischt hat, die glänzende Schilderung der Lebensbilder, die stimmungsvolle Beleuchtung der Naturbilder, die Fülle geistreicher Reflexionen aus allen „problematischen“ Gedankengängen der Neuzeit: das alles, in der Einkleidung eines graziös pikanten Stiles, fesselte die Lesewelt und auch diejenigen Kreise derselben, welche mit dem Haß gegen die Aristokratie nicht sympathisierten.

Dieser Haß trat in greller Beleuchtung in dem Roman: „Die von Hohenstein“ (3 Bde., 1863) hervor, in welchem eine Art von moderner Räuberromantik grassiert. Die Aristokraten erscheinen alle als Verbrecher und Narren, über welche das Gericht in blutigen Kämpfen hereinbricht. Münzer, der Vertreter der blutroten Demokratie, hat auch noch viel Problematisches, wie Oskar Stein; er ist der Don Juan und der Marquis Posa, verschmolzen in einer wenig glaubwürdigen Mischung. Über dem Roman schwebt eine hastig flackernde Beleuchtung; die Häufung greller und

gewaltsamer Sensationsmotive verletzt umsomehr, als die Tendenz allein dazu verführt.

Weit wertvoller sind die Romane: „In Reih und Glied" (5 Bde., 1866), und „Hammer und Amboß" (3 Bde., 1869). In dem Roman „In Reih und Glied" hat der Held Leo manchen Zug, der an den interessanten Hauslehrer Stein erinnert. Offenbar hat dem Autor Ferdinand Lassalle vorgeschwebt, als er diesen Helden schuf. Seine Prinzipien sind dieselben. ebenso sein Tod im Duell. Dagegen gehört auch vieles der freien Erfindung an: der siebenjährige Aufenthalt in Amerika. die Beziehungen zu dem Könige u. a. Wenn sich Spielhagen die Aufgabe gestellt hat, den Kampf der beiden Sozialprinzipien, Staatshilfe und Selbsthilfe, in romanhafter Einkleidung darzustellen, so hat er diese Aufgbe durch das Hereinziehen vieler fremdartigen Elemente getrübt. Wir wissen zwar, daß der Romandichter die Breite des Lebens wiederzugeben und nicht bloß eine Formel mit Fleisch und Blut zu bekleiden hat; doch je schärfer das Problem in der Handlung sich darstellt, je mehr es ohne Rest in derselben aufgeht, desto künstlerischer erscheint der Roman. Leo, jener Hannibal des Sozialismus, der in seiner Jugend bereits den Schwur that, sich der armen Klassen nicht etwa im Sinne wohlthätiger Fürsorge, sondern einer rauh zugreifenden Thätigkeit anzunehmen, beteiligt sich an einem Bauernaufstand, dessen Symbol der alte „Bundschuh" mit modernem Aufputz ist, flüchtet dann nach Amerika, wo er sieben Jahre verweilt, ohne daß die amerikanischen Zustände, in denen das Prinzip der Staatshilfe doch sehr in den Hintergrund tritt, auf eine Umgestaltung seines Glaubensbekenntnisses Einfluß gewinnen, ja ohne daß der Dichter überhaupt diesen „sieben Jahren" irgend einen Einfluß zuschreibt, die nur wie ein großer Zwischenakt erscheinen, gewinnt dann Ohr und Neigung

eines wankelmütigen Monarchen für seine Bestrebungen, die Geldmacht zu brechen und die Herrschaft des Kapitals zu zerstören, experimentiert mit industriellen Etablissements, welche die Stellung der Arbeiter verbessern sollen, bildet sogar ein reaktionäres Ministerium, das er zu beherrschen sich rühmt, bis seine Pläne scheitern, seine Einrichtungen überall Mißvergnügen erwecken, die Arbeiter selbst sich erheben und mit dem Tode des Königs auch der letzte Schatten von Leos Einfluß verschwindet. Er fällt, nachdem er sich mit einer Koketten verlobt und ein geistig bedeutendes Mädchen verlassen hat, im Duell mit einem Gegner, welcher der Arbeiterfrage ganz fern steht. Dieses Ende erscheint uns besonders unkünstlerisch — wozu das Abschreiben der Anekdote aus der Zeitchronik? Leo mußte statt des Onkels Guttmann in dem Arbeiteraufstande fallen; dann gewann der Roman an innerer Einheit und das Geschick des Helden an tragischer Bedeutung. Wir sehen also den Bankerott des Prinzips der „Staatshilfe;" aber wir sehen ihn nicht in einem beweiskräftigen Fall. Der Kausalnexus in der Kasuistik des Romandichters muß eine allgemeingültige Bedeutung haben; wir müssen an die objektive Notwendigkeit der Verwickelungen glauben; wenn wir ihre zufällige Schale abstreifen, müssen wir einen Kern von dauernder Gleichartigkeit in der Hand behalten; sonst ist das Problem nicht gelöst. Dies ist aber hier nicht der Fall. Weder der Charakter des Helden, noch der Charakter des Königs, noch die andern Verhältnisse und Einrichtungen geben uns eine Bürgschaft dafür, daß derselbe Mißerfolg sich nicht wiederholen wird, wo man mit dem Prinzip der Staatshilfe den praktischen Versuch macht. Was aber den Gegensatz, die Selbsthilfe, betrifft, so ist sie gar nicht in Handlung umgesetzt; es sind nur Deklamationen und Predigten, in denen sie zur Geltung kommt. Der Lehrer Walter, ein Liberaler, der Leichenredner Arzt Paulus und

der Verfasser selbst stehen auf ihrer Seite, wie der Titel seines Romans „In Reih und Glied" beweist, für den der Schlußsermon die folgende Erklärung giebt: „Nicht tragen sollt ihr einander, sondern stützen und schützen wie die Bäume im Walde, wie Soldaten in Reih und Glied. Denn wenn jeder redlich sich selbst zu helfen versucht, wird er auch den andern helfen können, wo es notthut." So sagt auch der Arzt Paulus: „Der einzelne ist nichts als ein Soldat in Reih und Glied. Als einzelner ist er nichts, als Glied des Ganzen unwiderstehlich." „Wo bleiben die Feldherrn?" hätte Leo erwidern können; denn noch hat das taktische Genie größere Bedeutung als die Kugelspritze.

Insoweit der Spielhagen'sche Roman argumentiert, kann man ihm daher, wie gesagt, keine Beweiskraft zuschreiben. Immerhin aber bleibt es sein Verdienst, uns bedeutsame Richtungen einer gärenden Zeit nach verschiedenen Seiten hin vorgeführt zu haben. Die Arbeiterbewegung tritt in Deutschland immer mehr hervor; was aber an ihr praktisch ist, erscheint wenig poetisch. Warum hat Spielhagen kein Kapitel für den Konsumverein oder Vorschußverein übrig? Das sind doch Resultate, die in „Reih und Glied" erkämpft wurden.

Wenn dem Roman indes auch die künstlerische Lösung seines Problems nur halb gelungen ist, so hat er doch große Vorzüge der Darstellung; der Stil ist elegant, pikant und glänzend; einige Charaktere, z. B. Sylvia, sind originell und geistvoll durchgeführt. Die geistige Atmosphäre ist durchleuchtet von allen Reflexen moderner Bildung; der Salonton ist von ihrem Raffinement durchdrungen und in den Volksszenen ist Leben und Bewegung. So ist der Roman immerhin ein anerkennenswertes Spiegelbild unserer Tage und Zustände.

In „Hammer und Amboß“ (1869) behandelt Spielhagen ebenfalls einen sozialen Grundgedanken und sucht ein Problem zu lösen, soweit die Romandichtung überhaupt Probleme lösen kann, welche die Weltgeschichte noch nicht gelöst hat. Der Held des Romans ist ein junger Primaner, welcher sich eine große Schulsünde zu schulden kommen läßt, dafür von seinem Vater verstoßen wird, in die Welt hinauswandert, einem schmuggelnden Baron in die Hände fällt, der ihn gastlich aufnimmt, sich in die Tochter desselben, Konstanze, ein abenteuerliches Wesen, verliebt, bei einer Katastrophe, einem Kampfe zwischen den Schmugglern und Grenzbeamten, gefangen, lange Jahre ins Zuchthaus gesperrt wird, dort die Liebe des Zuchthausdirektors gewinnt, den er bei einem Aufstande der Gefangenen errettet, desgleichen die Liebe der Tochter desselben, Paula, die den Schwererkrankten pflegt, hierauf freigelassen, Arbeiter in einer Maschinenfabrik, dann ihr technischer Leiter wird, des Besitzers Tochter, Hermine, heiratet, bald aber wieder durch den Tod verliert und dann durch die Hand der holden Paula zu dauerndem Glücke begnadigt wird.

Das ist die Inhaltsangabe. Stellen wir daneben die Tendenz des Romans, wie sie der humane Zuchthausdirektor von Zehren ausspricht: „Wohin wir in unserer Zeit sehen, überall die unschönen Reste einer Vergangenheit, die wir längst überwunden glauben. Unser Herrschertum, unsere Adelsinstitutionen, unsere religiösen Verhältnisse, unsere Beamtenwirtschaft, unsere Heereseinrichtungen, unsere Arbeiterzustände; überall das kaum versteckte, grundbarbarische Verhältnis zwischen Herr und Sklaven, zwischen der dominierenden und unterdrückten Kaste; überall die bange Wahl, ob wir Hammer sein wollen oder Amboß. Was man uns lehrt, was wir erfahren, was wir um uns her sehen: alles scheint zu beweisen, daß es kein Drittes giebt. Und doch ist eine

tiefere Verkennung des wahren Verhältnisses nicht denkbar, und doch giebt es nicht nur ein Drittes, sondern es giebt dieses Dritte einzig und allein, oder vielmehr dieses scheinbare Dritte ist das wirklich Einzige, das Urverhältnis sowohl in der Natur, als im Menschendasein, das auch nur ein Stück Natur ist. Nicht Hammer oder Amboß muß es heißen; denn jedwedes Ding und jeder Mensch in jedem Augenblicke ist beides zu gleicher Zeit."

Vergleichen wir die Hauptbegebenheiten des Romans mit diesem Gedankengange, der ihm zu Grunde liegen soll, so wird es uns nicht einleuchten, daß sich beide decken; ja man wird kaum einen Berührungspunkt zwischen beiden aufzufinden vermögen. Das liegt zum Teil in der unkünstlerischen Form des Romans überhaupt, welche schwer einen einheitlichen Organismus herstellt. Nur Goethe hat in den „Wahlverwandtschaften," in einem deshalb auch mit Recht als dramatisch bezeichneten Roman, einen Grundgedanken in exaktester Fassung dargestellt und alles ausgeschieden, was für denselben fremd und bedeutungslos ist. Weiter ausgesponnene Romane eignen sich wohl, den Entwickelungsgang eines Helden darzustellen, wie dies auch in „Hammer und Amboß" der Fall ist, eine Menge von Begebenheiten nach gewissen Gesichtspunkten zu gruppieren, wie in den Gutzkow'schen Romanen, aber nicht eine Idee in durchsichtiger Weise in die Gliederung des Ganzen hineinzuarbeiten. Wir müssen uns damit begnügen, wenn die Handlung an den Grundgedanken anklingt, wenn dieser eine Art von Leitton bildet. Dies ist nun auch in „Hammer und Amboß" der Fall. Das Leben im Zuchthause und in der Maschinenfabrik giebt mannigfache Illustrationen zu dem Grundgedanken, und wenn der Held am Schlusse jeden seiner Arbeiter im Verhältnisse seiner Kräfte, seines Verdienstes und seiner Mittel Teilnehmer seiner Fabrik werden läßt, so zeigt sich wenigstens

das Streben, die Lehre von der gegenseitigen Hilfsbereitschaft und Brüderlichkeit zu verwirklichen und den Hammer mit dem Amboß in ein möglichst freundliches Verhältnis zu setzen.

Jedenfalls ist der Roman interessant, und Spielhagen's Darstellungsgabe zeigt sich hier im schönsten Lichte. Vortrefflich ist namentlich das Leben auf dem Raubschlosse des wilden Zehren geschildert; die Schmugglerromantik hat Schwung, Zug und eigentümliche Beleuchtung. Aus dem Zuchthausleben ist die Beschreibung des großen Sturmes und der rettenden Hilfe der Sträflinge als gelungen und dichterisch glänzend hervorzuheben. Dann wiederum die Liebesszene in der Wetternacht. Die Charaktere der drei Mädchen, Konstanze, Paula und Hermine, sind mit Feinheit kontrastiert. Gegen den Schluß hin häuft sich zu sehr die Ernte des rasch hinmähenden Todes, wie überhaupt die Überstürzung der Ereignisse unverkennbar ist. Ein feinfühliger und für die Sache der Humanität begeisterter Sinn giebt dem Werke jenes edlere Gepräge, durch welches Spielhagen's Romane überhaupt sich über die von keinem Licht des Gedankens erhellte alltägliche Unterhaltungslitteratur erheben.

Spielhagen, der als Essayist mit Glück englischen Mustern nachstrebt und auch als Dramatiker („Hans und Grete", „Liebe um Liebe", „In eiserner Zeit"), theatralische Erfolge aufzuweisen hat, obgleich das Novellistische in diesen Stücken überwiegt und die eigentlich dramatische Führung der Handlung beeinträchtigt, machte in „Allzeit voran" (3 Bde., 1872) einen offenbaren Rückschritt. Der Roman ist im ganzen matt und interesselos. Was die zwei kleinen Romane „Ultimo" (1873) und „Was die Schwalbe sang" (2 Bde., 1873) betrifft, so ist das erstere Werk eine spannende Novelle, das zweite, trotz einzelner greller Sensationsmotive, wie der Wagenumsturz, ein von echt dich-

terischem Hauch durchwehtes Werk, in welchem die Poesie preußischer Strandgegenden zu ihrem vollem Rechte kommt, und auch die aus Jugenderinnerungen neu aufblühende Liebe der Hauptpersonen einen wehmütig anziehenden Eindruck macht.

„Sturmflut“ (3 Bde., 1877) ist Spielhagen's bester Roman. Die Katastrophen desselben setzen die Parallele zwischen elementarischer Naturgewalt und den blinden Stürmen des gesellschaftlichen Lebens, auf welcher die Architektonik des Ganzen beruht, in das schönste Licht. So erscheint das Werk als ein künstlerischer Organismus, dem nicht eine äußerliche Tendenz aufgeklebt, sondern dessen Seele ein aus der Zeit herausgegriffener Gedanke ist. Um die Achse zwischen diesen beiden Polen ist die Handlung in lebendig rotierender Bewegung und erstreckt sich über viele Gebiete des sozialen Lebens. Es sind starke Gegensätze der Zeit energisch aufgegriffen und geschildert: wir erinnern nur an den Gegensatz zwischen dem aristokratisch strammen General und dem auf dem Standpunkt der Märzrevolution stehenden Fabrikanten Schmidt. Zwischenhinein spielen die Erinnerungen an die großen Kriege, welche der eigentliche Held des Romans, der Seemann und Husarenoffizier Schmidt, mitgemacht hat. Mit der Breite epischer Massenentfaltung bewegt sich die Handlung fort zu einem Doppelgipfel der Krisis, der aber durch die Parallele des Grundgedankens künstlerisch gerechtfertigt ist.

Was man an dem Roman, nach den bisherigen ästhetischen Anschauungen, tadeln muß, ist der Mangel eines Haupthelden; denn der Schiffskapitän Schmidt, der sich anfangs als solcher ankündigt, entbehrt doch der geistigen Bedeutung und macht vor allem nicht die Entwickelung durch, die man von einem solchen Helden fordern muß. Der Autor scheint indes eine derartige Anforderung für veraltet zu halten;

ihm kommt es mehr auf die Bewegung der Gruppen und der Massen an; es ist dies die Bewegung eines großen epischen Kreises auf der Drehscheibe, auf welcher die einzelne Gestalt nur insoweit zu ihrem Rechte kommt, als sie die Gruppe bilden hilft. Die Theorie des Romans wird auch dieser ästhetischen Anschauung gerecht werden müssen, wenn dieselbe durch tonangebende Muster illustriert wird: als Hauptgattung und als die regelrechteste wird man immer diejenige betrachten müssen, die einen Haupthelden in die Mitte der Handlung stellt und an dessen Entwickelung die Verwickelungen reiht, so daß seinem Geschick die spannende Teilnahme gesichert bleibt. Auch der sogenannte Roman des „Nebeneinander" gewinnt durch das schärfere Hervortreten einer Hauptperson, und auch Spielhagen's Roman hätte wesentlich gewonnen, wenn er seinen wackern Seekapitän interessanter zu machen verstanden hätte.

Der Roman gipfelt in den zwei großen parallelen Katastrophen: die gesellschaftliche Sturmflut erreicht ihren Höhepunkt bei dem großen Feste des Gründers Schmidt, welches durch den Bankrott und die Flucht des Festgebers eine eigentümliche Illustration erhält; die Sturmflut des Meeres bricht über die Küsten am Schluß herein und bedroht einige Stätten, die uns als Wohnstätten mehrerer Hauptpersonen des Romans schon früher mit eingehender Detailmalerei geschildert worden sind. Die Darstellung der Sturmflut selbst hat nicht nur die Vorzüge epischer Breite, indem sie ein größeres Terrain umfaßt, wo der Kampf der Menschen mit dem hereinbrechenden Element, die Abwehr der drohenden Verwüstungen sich in verschiedenartiger Weise zeigt; sie gewinnt hier und dort auch echt dramatisches Leben, wie in den Szenen, wo der junge Offizier mit dem Element vergebens, der Seekapitän aber siegreich ringt. Im übrigen benutzt Spielhagen die Sturmflut, wie er früher die Re-

volutionen benutzt hat: er läßt in diesen Massenkatastrophen eine Art Windsbraut des Verhängnisses einherbrausen, welches die Zahl seiner Helden lichtet, besonders aber diejenigen, auf denen eine sittliche Schuld ruht oder deren zerrüttete Lebensverhältnisse keinen Ausweg gestatten, aus den Reihen der Lebendigen wegfegt. Dies tragische Gesetz des Universums hat im Roman sein gutes Recht; nur muß der Autor nicht zu verschwenderisch davon Gebrauch machen, besonders nicht da, wo es den Schein gewinnt, als wisse er sich nicht anders zu helfen und suche in den elementarischen Gewalten den hilfreichen Deus ex machina.

Der Abschnitt aus dem gesellschaftlichen Leben, der uns die Hochflut der Gründerzeit bis zur hereinbrechenden Krisis schildert, ist mit sicherer Hand und lebhafter Farbengebung ausgeführt. In diesem Gemälde fehlen weder die Männer des finanziellen Schwindels, noch Adelige, die das Gelüst nach wohlfeilem Gewinn, der ihnen aus solchen Kreisen zufällt, zu Genossen der vielwagenden Geldmänner macht. Der Graf Golm ist eine treffliche Zeichnung von typischer Bedeutung. Mitten hinein in diese Kreise spielt die demimonde; denn der Schwindel der Liebe darf in einer Welt des Schwindels nicht fehlen. Sie ist freilich nur skizziert, während die Liebe des tapfern Seemanns zur Generalstochter, die Liebe des Leutnants zur schönen Ferdinande mit epischer Breite ausgemalt ist. Bekanntlich haben indes solche solide Neigungen, wie die erstere, wenn sie auch mit Hindernissen zu kämpfen haben, für den Roman das geringere Interesse.

Die großen Vorzüge des Romans liegen in der umfassenden Darstellung der Jetztzeit, besonders der Gründerepoche mit den hineinspielenden Erinnerungen an die revolutionäre Zeit von 1848 und den letzten Krieg von 1870, in einer Reihe trefflich gezeichneter Charakterköpfe, auch der humoristischen, wie des Bildhauers Justus und der gemüt-

lich plaudernden Mieting, vor allem in der Symmetrie des künstlerischen Aufbaues, in dem echt epischen Zug, der ohne Ermüdung ins breite gehenden Schilderung, in der geistvollen Konversation und dem poetischen Duft, der über einzelnen Liebesszenen und Naturbildern schwebt.

Der Roman „Plattland“ (3 Bde., 1879) steht nicht auf der geistigen Höhe wie „Sturmflut“. Dennoch fesselt er durch seinen spannenden Inhalt, durch den Fluß und die Lebendigkeit der Darstellung, die hier, obschon der Held nicht selbst erzählt, einen fast autobiographischen Charakter gewinnt; denn der Held ist bei allem Geschehenen anwesend oder das Vergangene wird ihm erzählt. Das hat den Vorzug, daß die Handlung sich dadurch einheitlich gestaltet und, wir möchten sagen, auch einheitlich spiegelt in Geist und Gemüt der Hauptperson, dagegen die Schattenseite, daß die Vorgänge im Gemüt der andern von dem Autor nicht con amore geschildert werden können. Besonders ein weiblicher Charakter, die junge Maggie, wird dadurch in ein psychologisches Dämmerlicht gerückt; wir erraten die Motive ihrer Handlungsweise nur aus einzelnen Andeutungen. Doch für die Lösung so auffallender Widersprüche bedurfte es eines tieferen Blickes in das Innere des Mädchens. Das Feenkind mit den tiefen schönen Augen, das bei Beginn des Romans so glänzend angekündigt wird, verschwindet allzu spurlos von seiner Bildfläche. Die beiden Brüder Zempin, der burschenschaftliche Don Juan und der verstörte Vogelfreund würden, so markig und interessant sie gezeichnet sind, noch gewinnen, wenn der Autor ihnen, wir möchten sagen, einige Monologe zugeteilt, ihnen die Einkehr in ihr Inneres verstattet hätte. Die Vorgeschichte, die bis in die Befreiungskriege zurückgreift und an die Abenteuer einer französischen Kriegskasse anknüpft, ist spannend erzählt; es lüftet sich allmählich der Schleier, der auf diesen Begebenheiten ruht.

Zum Schluß führen die Enthüllungen zu grellen Szenen, die zwar sehr effektvoll beleuchtet sind, aber sich etwas überstürzen. Eine Häufung von Triumphen, wie sie der junge thüringische Baron über die neuvorpommerschen Damen davonträgt, mag begründetem Tadel begegnen. Wenn auch durch diese Siege die Liebenswürdigkeit des jungen Helden, nach dem bekannten Lessing'schen Rezept, schärfer charakterisiert wird als durch eine glänzende Personalbeschreibung, so ist doch die Leichtigkeit der Eroberung für jene Damen wenig schmeichelhaft, und daß sie alle, die sanfte Edith, die leichtfertige Julia, die schwärmerische Maggie gleichmäßig im Sturm gewonnen werden, wirft anfangs über die später schroff hervorgehobenen Nüancen der Charaktere eine allzu einförmige Verschleierung. Der Roman ist teils Idylle, teils Kriminalgeschichte; wir geben der erstern den Vorzug. Landschaft und Volkssitte sind in lebendiger Weise geschildert.

Ein ähnliche grelle Katastrophe, wie in „Plattland" der Ringkampf zwischen zwei Brüdern, von denen der eine von einer wahren Berserkerwut ergriffen ist, an dem andern seine Kainsgelüste zu kühlen, findet sich in dem Roman: „Uhlenhans" (2 Bde., 1884). Hier erscheint sie indes nicht genügsam motiviert. Der eine dieser Brüder, Gustav, hat als Offizier den Dienst quittieren müssen; der andere, der gutmütige Eulenhans, hat seine immensen Schulden bezahlt. Gustav ist auf Reisen gegangen und kehrt mit einer Griechin, Isora, zurück, die er gereiratet hat und trügerischer Weise für eine Fürstentochter ausgiebt. Diese Hetäre Isora ist ihm nicht treu; er selbst aber liebt seine Kousine Hertha, die auch der Uhlenhans liebt. Dies führt am Schluß zur tragischen Katastrophe. Trefflich ist der arme Uhlenhans gezeichnet, ein männliches Aschenbrödel mit seinem engen, innigen Gemütsleben und in scharfen Kontrast gestellt zu dem Bruder Gustav mit seinem verbrecherischen Leichtsinn;

auch die anderen Charaktere, der Fürst von Porra, die leichtfertige Isora, der alte Kammerherr und seine Frau sind trefflich gezeichnet. Nur ist Nebensächliches oft zu breit ausgemalt, und das wird hier um so peinlicher empfunden, als dieser Roman eigentlich doch nur eine weiterausgeführte Novelle ist, ähnlich wie „Quisisana“ (1880), ein sehr ansprechendes Seelengemälde, und „Angela“ (1881), ein Roman mit Charakteren, die ins Grelle, zum Teil Groteske verzeichnet sind, dessen Heldin, eine „Gouvernante zu Pferde“, keine Teilnahme erregt, um so weniger als auch ihr Untergang und der tragische Ausgang der ganzen Verwickelung ein willkürlicher ist. Auch die Erzählung: „An der Heilquelle“ (1885) beweist, daß Spielhagen auf dem Gebiete der Novelle nicht so heimisch ist, wie auf demjenigen des Romans: er braucht einen breiteren Raum, um seinen Gestalten spannende Lebenswahrheit zu geben; auf dem beschränkten Kreisausschnitte der Novelle gerät die Haupthandlung oft ins Gedränge und eine Gruppe verdeckt die andere, wenn die Darstellungsweise des Romans auf die Novelle übertragen wird. So fehlt es auch dieser Geschichte an Spannung und man muß weit in sie hineingelesen haben, um zu wissen, worauf der Autor eigentlich hinaus will.

Einen größeren Roman veröffentlichte Spielhagen wieder 1886: „Was soll das werden“ (3 Bde.); es war dies ein Ichroman; der Held erzählt selbst seine Lebensgeschichte. Über den Ichroman hat der Verfasser eine größere Studie verfaßt, in welcher er die Vorzüge und auch einzelne Schattenseiten derselben hervorhob. Zu diesen Schattenseiten rechnen wir die Verführung, nicht nur den Monologen des Helden einen zu breiten Raum zu verstatten, sondern auch die Debatte, in welcher er seine Meinung gegenüber den Gegnern verficht, allzuweit auszudehnen: eine Schattenseite, die auch in diesem Roman bemerkbar ist. An

bunter Abenteuerlichkeit fehlt es darin nicht: namentlich ist die Mutter des Helden eine fahrende Dame, welche diesseits und jenseits des Ozeans die merkwürdigsten Dinge erlebt hat. Für das Sensationsbedürfnis ist sie die interessanteste Figur der Erzählung: sie giebt gleich anfangs mancherlei Rätsel auf, welche zu erraten die Spannung des Lesers wachhält. In ihrem ganzen Wesen eine vornehme Dame, lebt sie als die Frau eines einfachen Sargtischlers und hält sich von ihrem Sohne, dem Adoptivsohn desselben, so fern, daß dieser sich kaum an sie heranwagt. Ein katholischer Geistlicher ist ihr Hausfreund. Doch was liegt alles hinter ihr? Die Begebenheiten in Nordamerika, die Heirat mit einem armen Schauspieler, die Liebe des Herzogs, der Selbstmordversuch mit dem Kinde; dann folgt die Flucht aus dem Hause des Sargtischlers, der Erwerb von Millionen in Nordamerika, die Heimkehr, das Wiedersehen des Sohnes: eine lange Kette von Begebenheiten, die wir nur großenteils sehen, sodaß wir uns oft besinnen müssen, wie sie zusammenschließt und ob nicht hier oder dort eine psychologische Lücke ist, die der Verfasser auszufüllen versäumt hat. Nicht minder bunt sind die Abenteuer des Sohnes: Gymnasiast, in dürftigen Verhältnissen nach dem Tode des Vaters, von der Judenfamilie unterstützt, ein Opfer der Parteiwut, die schon die Schüler des Gymnasiums erfaßt hat. Dann sehen wir ihn plötzlich am Hofe eines Herzogs, in unerklärlicher Weise ausgezeichnet, bis es zum Bruche kommt. Er will nach Amerika auswandern, opfert aber sein Reisegeld, um einen sozialdemokratischen Stiefbruder zu retten, der an seiner Stelle die Fahrt dorthin antritt. Dann wird er Schauspieler, einfacher Tischler bei seinem Bruder in Berlin — man denkt dabei an die bekannte Tieck'sche Erzählung. Zuletzt erhält er die Hand des Mädchens, das er liebt. Die wertvollste Partie des Romans ist die Idylle der Hafenstadt im ersten

Bande. Die Vorgänge am Thüringer Hof und am Hamburger Hafen sind effektvoll gruppiert. Am wenigsten befriedigen die letzten Bücher: hier verblassen die Farben der Schilderung; die Verwickelungen erscheinen etwas zusammengekünstelt, die Theatergeschichte ist ohne rechtes Leben. Jedenfalls ist der Roman ein geistreiches Werk; der Geist der Humanität durchweht es, ein Dichtergeist, der rastlos über die Probleme des Jahrhunderts brütet, bald enthusiastisch, bald sarkastisch sich aus dem Munde seiner Helden über dieselben ausläßt. Dann gewinnt die Darstellungsweise Spielhagen's einen schönen, hinreißenden Schwung; sonst begegnet man, neben glänzender Schilderung, oft spröder und schwerfälliger Darstellung und einem Stil, der eine bedenkliche Hinneigung zum geschmacklos Manierierten von eigentümlich schleppenden und verwickelten Konstruktionen enthält.

In die Napoleonische Zeit führt uns der Roman: „Noblesse oblige“ (1888); er zeigt alle Vorzüge der Spielhagen'schen Darstellungsweise, lebendige Schilderung der Vorgänge und Personen, feine Seelenmalerei und einen reichen geistigen Inhalt. Der historische Kanevas, in welchen das dichterische Gemälde hineingestickt ist, bilden die Zustände in Hamburg unter der französischen Okkupation; die Schilderung der grausamen Mißhandlungen, welche die Stadt selbst und ihre Bürger von einer übermütigen Soldateska und ihren Führern erdulden müssen, ist eine sehr farbenreiche; die Hauptcharaktere sind in den Zwiespalt der Zeit hineingestellt und spiegeln ihn in ihren Empfindungen wieder. Die Heldin ist eine Hamburger Senatorstochter, die einen französischen Offizier liebt, aber einen ungeliebten, herzlosen jungen Kaufmann heiratet, um ihren Vater vor dem Bankrott zu retten. Gatte und Geliebter gehen in einem Meersturm zu Grunde.

Nach dem Titel des Romans: „der neue Pharao“ (1889) läge vielleicht der Versuch nahe, Spielhagen in dem Verdacht zu haben, daß er in die Bahnen von Georg Ebers einlenke; doch ein neuer Pharao ist nur eine Titelhieroglyphe, das Sinnbild einer neuen Zeit, welche, wie jener Pharao nichts mehr von Joseph weiß, so nichts mehr weiß von jenem Geist, welcher die politische Bewegung von 1848 beherrschte und der ein Geist idealen Aufschwungs war. Die unerschütterliche Anhänglichkeit an jene Ideenwelt, welche damals so herrlich aufleuchtete, vertritt ein deutscher Baron, der früher zur Flucht genötigt worden war und jetzt aus Amerika als ein Mr. Smith zurückkehrt. Einer seiner früheren Genossen, Ilicius, ist aber von seinen jugendlichen Verirrungen bekehrt worden; er ist in den Staatsdienst getreten, hat sich den Rang eines höheren Beamten erworben, ist jedoch mit seiner ganzen Familie dem Strebertum verfallen, das dem „Neuen Pharao“ eigen ist. Reichtum ist sein höchstes Ziel, dem er durch Heiratspläne für Sohn und Tochter und durch ungesunde Spekulationen nachgeht. Ein dritter Genosse jener früheren Zeit, Dr. Brunn, sucht in den neuesten Weltereignissen, besonders in der Gründung des deutschen Reichs, nur die Krönung jenes Gebäudes, dessen Grundlagen er als Mitstrebender der Freiheitsmänner von 1848 gelegt hat. Außerdem sind Hauptpersonen der Erzählung ein Amerikaner Curtis, der für einen Millionär gilt, in der That in Europa glänzende Geschäfte macht, sich aber zuletzt als Betrüger und Schwindler entpuppt, seine Tochter Anna, eine abenteuerlustige Amerikanerin, und Hartmuth Salk, ein Sohn des Geheimrats Ilicius aus erster Ehe, ein sehr begabter junger Mann, aber schon verurteilt wegen sozialdemokratischer Umtriebe, geliebt von jener Anna, auf deren Vermögen er spekuliert, zuletzt ein gemeiner Verbrecher, als er sich getäuscht sieht.

Einen Grundgedanken in die weitverzweigte Handlung eines Romans hineinzuarbeiten, daß er überall sichtbar wird, jeden Knoten der Verwickelung schürzt und löst, ist fast unmöglich, und so ist auch der Gegensatz zwischen der Josephinischen Weltanschauung der früheren Zeit und der von eigennütziger Berechnung bestimmten Welt des „Neuen Pharao“ oft in der Handlung selbst nicht erkennbar, sondern mehr eine versteckte unterirdische Gedankenströmung, die nur ans Licht hervortritt und einen sonnenhellen Spiegel gewinnt, wenn Mr. Smith sich vergangener Zeiten erinnert und sein begeistertes Glaubensbekenntnis ausspricht. Dafür sind aber die gesellschaftlichen Lebensbilder mit Geist und Feinheit gezeichnet.

Friedrich Spielhagen hat, wie seine „Beiträge zur Theorie und Technik des Romans“ (1883) bewiesen, alle dies Gebiet berührenden wichtigen Fragen sorgsam erwogen: man mag über einzelne Punkte; wie über die Notwendigkeit eines Modells für den Romandichter, abweichender Meinung sein, meistens trifft er den Nagel auf den Kopf und giebt beherzigenswerte Winke. Jedenfalls ist Spielhagen als der begabteste Nachfolger Karl Gutzkow's in unserer Romandichtung zu betrachten[1]).

Die eigentümliche Begabung Wilhelm Jensen's, in erster Linie lyrisch und novellistisch, hat sich auch in größeren Romanen versucht. Die Eigenart von Jensen, so sehr sie seine Weltanschauung, seinen Stil, seine ganze Darstellungsweise beherrscht, gehört durchaus nicht in den Bereich der ästhetisch unmeßbaren Originalität, sie läßt sich in eine bestimmte Formel bringen. Ton und Stimmung ist besonders in seinen erzählenden Schriften meistens gleichartig; wir haben das Gefühl eines besonderen geistigen

[1]) „Sämtliche Werke“ 15 Bde. (1884 ff.).

Aroms, das alles durchduftet und uns bei keinem anderen Autor begegnet. Wollen wir die Bestimmung desselben, wie wir es aus seinen sämtlichen Schriften herausdestilliert, hier vorwegnehmen, so müssen wir sagen: Jensen wirkt mit den Darstellungsmitteln der romantischen Schule; aber er wirkt im Geiste der modernen Weltanschauung. Damit ist zugleich die Bedeutung und die Schranke seines Talents bezeichnet. Was ihm fehlt, ist eine klare, taghelle Objektivität; dagegen ist die traumhafte Färbung, in die er seine Gestalten taucht, oft von magischem Reiz; er ist so phantasiereich, wie es nur Clemens Brentano und Amadeus Hoffmann gewesen sind; er dringt in die Traum- und Zaubersphäre ein, wie nur Achim von Arnim und Altmeister Ludwig Tieck in dieselbe eingedrungen sind; aber er ist weit davon entfernt, die mondbeglänzte Zaubernacht mittelalterlicher Romantik zu verherrlichen; er ist durchaus von den Ideen der Neuzeit beherrscht und Gott Humanus, den die Romantiker in schnöder Weise verleugneten, ist ihm heilig. Ein Roman Wilhelm Jensen's, der seinen Stoff aus dem dreißigjährigen Kriege entlehnt hat, führt den Titel: „Um den Kaiserstuhl" (2 Bde., 1878). Er spielt in der zweiten Hälfte des Krieges; sein geschichtlicher Held ist Herzog Bernhard; die Eroberung von Breisach und der Tod des deutschen Kriegsfürsten bilden den Gipfelpunkt der Handlung. Gleichwohl tritt Herzog Bernhard erst in dem zweiten Bande des Romans bedeutsamer hervor; das Interesse für ihn wird allzu spät wachgerufen. Der ganze erste Band, der unseren Anteil für die Heldin der Nebenhandlung weckt und fesselt, ist nur als Einleitung zu betrachten, ein bei einem zweibändigen Roman auffälliges Mißverhältnis. Die künstlerische Ökonomie ist hier entschieden verletzt. Unser Interesse wendet sich mit aller Spannung dem tapferen Haudegen Bartholomäus Laubacher

und der anmutigen Regina zu, die er vom Scheiterhaufen gerettet hat. Einer der Hexenprozesse, für welche Jensen besondere Vorliebe hat, bildet die Ouverture des Romans; durch seine Schrecken, durch wilde Kampfszenen und eigentümlich beleuchtete Klosterszenen, welche die Klöster als den geheimen Herd der Reform erscheinen lassen, windet sich die abenteuerlich bewegte Handlung auf dem Boden, den der alte Simplizissimus zuerst für die Romandichtung urbar gemacht hat, bis Held Bernhard selbst auftritt und die kulturgeschichtlichen Episoden sich an den Faden einer geschichtlichen Handlung anzureihen beginnen.

Doch ist der Weimarsche Fürst in seiner ganzen historischen Größe gezeichnet? Wir glauben, es fehlt der letzte Strich am Gemälde, der hochstrebende Ehrgeiz, der eine durch die Zeit selbst und den Gang der Geschicke legitimierte Idee, die Idee des protestantischen Kaisertums, ergreift! Er ist als frischer Reiterheld, als tüchtiger Feldherr, als eine Natur von deutscher Empfindungsweise geschildert; doch der phantastisch visionäre Zug, wie er sich besonders in den Vorgängen zeigt, die im Traumschloß des Elsaß spielen, rückt das Bild des Helden in eine schiefe Beleuchtung; er macht ihn zum Genossen der Helden des italienischen Phantasieepos von Ariost und Tasso, während das Streben und Ringen einer großen Seele, die letzten Absichten und Ziele derselben uns verhüllt bleiben. Dabei ist Nebensächlichem, wie dem Puppenspiel, ein zu breiter Raum vergönnt.

Bedeutender und umfangreicher ist Jensen's der französischen Revolutionszeit entlehnter Roman: „Nirwana" (4 Bde., 1877), ein Werk, das sich von der Durchschnittsware unserer Unterhaltungslitteratur wesentlich unterscheidet. Für den oberflächlichen Anblick bietet es so viele grelle und krasse Szenen, daß kaum die Lieferungsromane damit wett=

eifern können; doch si duo idem faciunt, non est idem. Der ganze Roman ist aus einer Tiefe herausgearbeitet, welche jenen nur den wohlfeilen Effekt ins Auge fassenden Werken verschlossen ist; die Greuelszenen sind sich nicht Selbstzweck; sie sind in die Beleuchtung einer eigentümlichen Weltanschauung gerückt. Und wenn man mit dem Roman rechten will, so kann man nur sagen, daß mit der Tiefe die Klarheit nicht gleichen Schritt hält; denn der Grundgedanke blitzt oft mehr aus phantastisch verworrenen Traumgewölken auf, als daß er uns aus der durchsichtigen Gliederung eines architektonisch vollendeten Aufbaues entgegenträte.

Es ist das Chaos der Revolution, das uns der Dichter vorführt; wie Saturn verschlingt sie ihre eigenen Kinder; Schönheit und Geist gehen in ihren Wirbeln zu Grunde; es ist die allgemeine Vernichtung und das Ende ist die „Nirwana“, der Schlummer, der ihr folgt. Welcher Schimmer der Versöhnung folgt auf diese Orgien einer bluttriefenden Freiheit? Der Schweizer Dichter Salis reitet am Schluß den Alpen entgegen und begrüßt das Land der dauernden Freiheit, der Einfalt und Treue mit seinen Versen: ist dies der versöhnende Kontrast, der Lichtblick, der uns für diese Welt der Greuel trösten soll? Es ist ein zu matter Streif von Morgenlicht in dieser tiefen Nacht.

Wilhelm Jensen's Roman erinnert in mancher Hinsicht an den letzten Revolutionsroman von Viktor Hugo. Nicht nur haben beide Dichter die Vorliebe für grelle Schilderungen und das Pathos der Humanitätsgedanken gemein; auch die Art und Weise, wie sie die geschichtlichen Hauptereignisse streifen, ist bei ihnen verwandt. Die eigentliche Handlung spielt in der Provinz; doch gelegentlich führen uns beide zu den Revolutionsszenen der Hauptstadt; nur ist der Zusammenhang derselben mit den Geschicken der Roman-

helden bei Jensen noch lockerer als bei Viktor Hugo; wie dieser die Schreckensmänner des Berges, so führt uns Jensen mehr die Greuel von Versailles vor, welche die Ära der Revolution eröffneten: es sind Geschichtskapitel im poetischen Stil; man glaubt den Shakespeare'schen Chorus zu hören, der die Verbindung zwischen den einzelnen Akten der Historie durch seine schwunghaften Chronikverse herstellt. Müßig sind diese Einfügungen nicht; denn erst von den Vorgängen in der Hauptstadt fällt das volle Licht auf die Ereignisse in der Provinz, welche die Schrecken von Paris womöglich noch in gesteigerter Weise wiedergeben. Es bleibt dann noch eine poetische Lizenz des Autors, daß er die Noyaden, die Bluthochzeiten Carrier's, die in Nantes und an der unteren Loire spielten, in das Gebirgsthal der oberen Loire verlegt, und damit für seine Haupthelden und Heldinnen einen tragischen Abschluß gewinnt. Die typischen Charaktere, die in der Revolution hervortreten, die rachedurstigen Volksmänner, die Geistlichen und die Aristokraten mit den Jakobinermützen, die edeln hochstrebenden Geister mit ihren Zukunftsidealen waren überall in Frankreich, in Paris wie in den Provinzen, gleichmäßig zu finden, und wäre das nicht der Fall gewesen, so hätte doch der Dichter das Recht gehabt, sie auch in dem bergumschlossenen Departement Haute-Loire auftreten zu lassen.

Der erste Band, wohl der vorzüglichste, enthält eine Rokokoidylle, die wie von Goldlicht umflossen ist; doch chon regt sich in den Tiefen der wühlerische Geist, der diese heitere Welt in die Luft sprengen soll. Der Pfarrer versammelt in den unterirdischen Räumen des Pfarrhauses eine revolutionäre Gemeinde; Diana, die Tochter des Vikomtes, gehört ihr an, ein Charakter, der mit der Lälia der George Sand große Ähnlichkeit hat und die wie Brunhild in ihrer unnahbaren Hoheit von einem Feuerkreis um-

geben ist. Jensen liebt wie Zacharias Werner die ineinandergeschachtelte Geheimbündelei, die unterirdische geheimnisvolle Geisterarbeit. Der Pfarrer Guerauld ist der verborgene Priester einer neuen Ära der Brüderlichkeit.

Der Gang des Romans ist in seinen allgemeinen Zügen der folgende. Aus der Rokokowelt werden wir hinübergeführt in die Welt der Revolution: den entscheidenden Einfluß üben von Paris aus die großen Ereignisse; die Kellerpflanzen der geheim wuchernden Ideen drängen sich ans Licht hervor. Der alte Vikomte ist verunglückt; sein Nachfolger Felicien steht unter dem Einflusse seiner Schwester, der stolzen Schwärmerin Diana; beide sind darin einig, die Gutsunterthanen von allen Fesseln zu befreien, zu beglücken, die Leibeigenen freizugeben, die Armut zu lindern, überall im Dienste der neuen Ideen zu wirken. Doch der Rückschlag bleibt nicht aus: das Volk ist undankbar, verachtet und haßt seine Wohlthäter noch mehr, als es früher seine Unterdrücker gehaßt hat, und das Evangelium der Freiheit, auf Herzensneigungen angewendet, bringt Verwirrung in die neugebildeten Familienkreise des Schlosses. Der junge Schloßherr Felicien selbst heiratet Clemence, die Pfarrersnichte; doch die sinnliche Frau verliebt sich alsbald in Viktor d'Aubigné! Dieser hat die Philosophin Marie, des Schloßherrn zweite Schwester, geheiratet: sie entschädigt sich für die Vernachlässigung durch ein Verhältnis mit dem dämonischen Abbé d'Aubriat. Mitten in dieser ungenierten Praxis der Wahlverwandtschaften, einer Frucht der neuen, ungestüm sich hervordrängenden Ideen, steht die keusche Diana bereits in schmerzlicher Enttäuschung. Da bricht zuletzt in die Träume einer besseren Welt der Sturm der ungezügelten Volksmenge, der wilde revolutionäre Wogenschlag, für den es keine Schranken mehr giebt; die Bestie im Menschen wird entfesselt. Mord und Brand verwüsten

das Velay. Der Abbé d'Aubriat und der Graf von Laval entpuppen sich auf einmal als wilde Revolutionäre, welche die Volksmenge hetzen. Die tumultuarischen Szenen in Le Puy und Saint-Pierre, der Sturm auf das Schloß Hauteville, zuletzt die Noyaden in der Loire: alle Greuel der Revolution fallen in die zweite Hälfte des Romans. Es ist eine solche Fülle wildbewegter Massentableaus, daß die einzelnen von dieser Hochflut der allgemeinen Bewegung allzusehr beiseite geschwemmt werden. Es gemahnt uns, wie das fortlaufende Geheul der Rothäute, welches lange Kapitel mancher Indianerromane erfüllt. Die sich überbietenden Schrecken wirken ermüdend: die vibrierende Unruhe der vielköpfigen Bilder gemahnt wiederum an die Gemälde von Tintoretto. Der Dichter läßt sich kaum die Zeit zu ursächlicher psychologischer Herleitung, zu ruhiger Motivierung der Gemütsprozesse: die Phantasie der Leser muß sehr vieles ergänzen. Man sieht zuletzt die meisten Vorgänge wie im Opiumrausch: Bilder mit intensiv gesteigerter Färbung, aber im traumhaften Vorüberfliehen. Und der Rest ist eben „Nirwana", die allgemeine Vernichtung, welcher die Guten wie die Bösen verfallen. Die Noyaden spielen die Rolle jener die Massen mordenden Nemesis, welche auch dem Geschick der einzelnen ein gewaltsames Ende bereitet. Auch Diana wird von dem sie liebenden Urbain erdolcht, der sie vor Schmach und Entehrung bewahrt und ihr dann in die Fluten nachstürzt.

Wilhelm Jensen malt gern schwarz in schwarz; das Nachdunkelnde, Verschwimmende mit tiefen Schlagschatten ist ihm vor allem eigen. Darum gelingen ihm auch derartige Charaktere und Situationen am besten. Der Abbé d'Aubriat ist jedenfalls ein geistvoller Schurke: die wilde, man könnte sagen, vertierte Gabriele eine kecke, aber treffliche Zeichnung, ebenso der halb blödsinnige Jwan Arthou mit seinem Schicksals-

götzen „Ankou“, der Schützer und Retter der Diana bei ihren gefährlichen Bergwanderungen, der Mörder des Notars Demogeot, der ihm sein Weib geraubt, des Vaters der Gabriele. Die lichter gezeichneten Gestalten, Henri Comballet, der junge Bürger, der die Nationalgarde gegen das Volk führt, sowie seine Geliebte Eve treten durchaus nicht so scharf hervor, um ein Gegenbild von gleicher Wirkung gegen die nachtschwarzen Charaktere hervorzurufen.

Trotz der Alpenglorie, welche der Schweizer Poet am Schlusse erblickt und verherrlicht, ist der Eindruck des Romans ein pessimistischer; die Schilderung ist es noch mehr als die Weltanschauung; doch der ganze Wurf der Dichtung hat etwas Großartiges; es weht ein die Sprache beherrschender und zu seinem Dienste zwingender Dichtergeist durch dieselbe; eine Fülle oft schlagend ausgedrückter Gedanken ist über seine Seiten zerstreut, und so fesselt er trotz der Traumtrunkenheit, die an die Romantiker und an Leopold Schefer erinnert. Jedenfalls ist es das bedeutendste Werk Jensen's, und die genaue Analyse desselben erspart uns ein näheres Eingehen auf die anderen größeren Romane des Autors. „Sonne und Schatten“ (2 Bde., 1873), „die Namenlosen“ (3 Bde., 1873), „drei Sonnen“ (3 Bde., 1873), „Barthenia“ (3 Bde., 1877), „Fragmente“ (2 Bde., 1878), haben alle den Reiz derselben Originalität, in deren bald traumhafte, bald geistreiche Gespinnste uns der Autor einzuspinnen weiß. Das Genrehafte, z. B. die Schilderung des Jenenser Studentenlebens in dem letzten, ist nicht von der peinlichen Sauberkeit unserer gefeierten Genremaler; es hat einen frischen, genialen Zug. „Barthenia“ ist ein moderner Abenteuerroman, der uns durch eine Reihe von Stadt- und Landschaftsbildern, durch Szenen aus dem Leben der Bauern, des polnischen Adels, der Klöster, der Freiheitskämpfe führt. An grellen Sensationsmotiven fehlt es in diesen Romanen

nicht; besonders in „Sonne und Schatten“ treten dämonische oder vielmehr bösartige Charaktere, wie die Senatorin, in den Vordergrund der Handlung; „drei Sonnen“ ist eine Selbstbiographie mit interessanten Skizzierungen religiöser Richtungen, besonders heuchlerischer Dunkelmänner. Frische Seeluft weht in „die Namenlosen“; Szenerie und Handlung sind hier stimmungsvoll verschmolzen, jene einsamen Kreuze der Insel gleichsam die Signatur der Handlung, deren Heldin als Opfer einer elementarischen Naturgewalt fällt.

Auch im letzten Jahrzehnt ist Jensen's Muse überaus fruchtbar gewesen; seine Werke zu registrieren ist schon eine Arbeit für den Bibliographen: der Grundton ist in allen derselbe; doch ihr Wert ist ungleich, da die traumhafte Beleuchtung nicht für alle Stoffe gleichmäßig paßt, da seine Sonderlinge und Grillenfänger in ihrem barocken Wesen oft befremdlich wirken und die Erfindungen selbst oft etwas Phantastisches und Unwahrscheinliches haben. Bisweilen herrscht, wie in der „Heiligen von Amoltern“ (1885) ein krauser, verzwickter Humor, und das Traumhafte und Cynische lösen sich in oft wunderlicher Weise ab. Für Seelengemälde eignet sich das nachtmalerisch Träumerische am meisten, wie in dem Roman: „die Metamorphosen“ (1883), in dessen Mittelpunkt die Liebe eines feingebildeten Helden zu einer ungebildeten Gastwirtstochter steht, die er heiratet, um seiner Leidenschaft für die Frau eines Freundes Schach zu bieten, die aber im Stillen an ihre Bildung die letzte Hand anlegt und so den vollständigen Sieg über ihre Nebenbuhlerin davonträgt. Noch mehr in der Welt der Gefühle und Stimmungen bewegt sich der Roman: „Über den Wolken“ (1883) der einen Jeanpaulisierenden Zug hat und durch den scharf hervorgehobenen Gegensatz zwischen philiströser Alltäglichkeit und genialer Welt- und Lebensauffassung auch an die Märchendramen Ludwig Tieck's erinnert. Auf dem

Gebiete des historischen Romans erschien Jensen wieder in den drei größeren Erzählungen: „Aus den Tagen der Hansa“ (3 Bde., 1885). Diese hanseatischen „Ahnen“ Wilhelm Jensen's zeigen Originalität und Kraft in der Darstellung der parallelen Schicksalsgänge in verschiedenen Jahrhunderten. Den Preis möchten wir der ersten Erzählung: „Deitwald Wernerkin“, die im 14. Jahrhundert spielt, zuerteilen. Hier ist am meisten Stimmung und Kolorit und romanhafte Spannung, der Besuch des verkleideten Dänenkönigs in Wisby und den Verrat, den die Taube aus Venedig, die phantastisch beleuchtete Witte Holmfeld, in blinder Liebesleidenschaft ausübt, sind fesselnde Vorgänge, ebenso die Bewirtung des Admirals Wittenborg auf dem Königsschloß und der Überfall der Flotte. Neben jene sinnlich glühende Tochter des Südens tritt als mädchenhaft zarte Frauengestalt Elisabeth und die schlangenhafte, verführerische Königstochter Ingeborg. Jener Lübecker Held, der Vorgänger Wullenweber's, erleidet wie dieser den Tod auf dem Schaffot. Ausgezeichnet ist die Charakteristik des heimtückischen Dänenkönigs Waldemar. Die zweite Erzählung: „Osmud Wernerkin“ spielt im 15. Jahrhundert: im geschichtlichen Mittelpunkt stehen die Seeräuber, die Vitalienbrüder und der Handstreich, den sie auf Bergen ausführen: die freierfundene Handlung dreht sich um die Liebesabenteuer des Helden mit den zwei geheimnisvollen Königstöchtern; in den landschaftlichen Schilderungen der norwegischen Szenerie atmet etwas wie Walter Scott'sche Schottlandsromantik. Die dritte im 16. Jahrhundert teils in Rußland, teils in Lübeck spielende Erzählung ist zu sehr nach der Schablone der zweiten gedichtet. In das gefallene deutsche Reich, in welches die französischen Republikaner hereinstürmen, in eine Epoche, die Heinrich König mit Vorliebe in seinen Romanen schildert, führt uns: „Am Ausgange

des Reichs“ (2 Bde., 1885). Meisterhaft ist hier wie in „Nirwana“ die Malerei des ancien regime; die Feste in Schwetzingen, das ganze Leben am Hofe des Pfalzgrafen von Pfalzbayern wird uns mit großer Treue des geschichtlichen Kolorits geschildert. Freilich herrscht in der Erfindung eine gewisse Eintönigkeit; die ganze Jugend gehört dem Bereich der unglücklichen Kinder an, und die Wiedererkennungsszenen häufen sich gegen den Schluß des Romans, der reich ist an stimmungsvollen Landschaftsbildern und durch einen geschichtsphilosophischen Zug gehoben wird. Denn die Wetterscheide der Zeiten und Jahrhunderte hebt sich scharf vor unseren Augen ab; sie spiegelt sich in der Handlung selbst sowie in selbständigen Exkursen, die vielleicht gegen den epischen Stil sündigen, aber das große Weltbild mit phantasievoller Lebendigkeit ausmalen. Eins der merkwürdigsten Capriccios Jensen's ist das „Tagebuch aus Grönland“ (3 Bde., 1885). Das Tagebuch selbst ist ein wahrhaft geniales Stück Poesie. Diese Polarschilderungen sind durchaus eigenartig. Die großartige Phantasmagorie vom Untergange Austurbygds, in der das Aussterben der Menschheit durch das Näherrücken des alles Leben erstickenden Eisgürtels geschildert wird, ist ein Kabinetsstück der Jensen'schen Poesie und mitten in diese frierende Romantik des Pols hat der Dichter ein satirisches Gemälde des Lebens im deutschen Reiche eingezeichnet: die zweite Hälfte des Romans steht allerdings gegen die erste wesentlich zurück. Wenn einzelne neue Werke Jensen's wie „Doppelliebe“ (2 Bde., 1890) mit einer in zwei Weltteilen sich abspielenden Bigamie und höchst unwahrscheinlichen Zufallsspielen als verfehlt zu betrachten sind, wie selbst „Diana Abnoba“ (2 Bde., 1891), eine Schwarzwaldgeschichte von der Baar, doch zu sehr an den Walter Scott'schen „Antiquary“ erinnert, soviel stimmungsvolles und drolliges sie enthält;

so sind dafür die „Kinder von Oedacker“ (3 Bde., 1890) einer der besten Romane Jensen's; namentlich die Schilderungen aus dem Kinderleben und der Wanderschaft des Knaben im ersten Band haben den Reiz frischer und ergötzlicher Vagantenpoesie und die Bilder aus der Wiener Revolution 1848 im dritten sind farbenprächtig ausgeführt. Zu den künstlerisch abgeschlossensten Werken Jensen's gehört der Roman „In der Fremde“ (1886), dessen Heldin eine ungetreue Braut ist, eine Pfarrerstochter, die am Tage der Hochzeit mit einem Edelmanne durchgeht. Die Pfarrhausidylle der ersten Kapitel ist musterhaft,

Eine ähnliche Pfarrhausidylle findet sich in dem ersten Roman des Cyklus „Berlin“ von Paul Lindau: „der Zug nach dem Westen“ (1886). Der Roman des geistreichen Feuilletonisten, dessen Schau- und Lustspiele wir schon besprochen haben, ist aus einem Guß und mit stilistischer Gewandtheit und Vornehmheit abgefaßt. Allerdings sind die guten Muster des französischen Romans, vor allem Zola und die Naturalisten, unverkennbar: es ist eine Ehebruchsgeschichte sans peur et sans reproche, die der Autor erzählt. Freilich! nicht ganz sans reproche, denn die Heldin geht zu Grunde, doch im Kindbett, was auch den tadellosesten Ehefrauen passiert. Der Zug nach dem Westen hat zwei vermögende Kaufleute aus dem Osten Berlins nach dem Westen geführt, wo der eine, Kommerzienrat Wilprecht, sich ein prächtiges Haus erbaut, große Gesellschaften giebt, den Verkehr mit der vornehmen Welt sucht. Seine Frau, die schöne Stephanie, ist ein vortreffliches Charakterbild: die echte Welt- und Salondame, und es gehört zu den feinsten Zügen des Romans, daß sie, eben bereit zum Ball zu gehen, die Nachricht vom Tode ihres Vaters, die ihr telegraphisch zugekommen, unterschlägt und das Vergnügen, sich in hohen Kreisen zu bewegen, teuer

genug mit den nagendsten Gewissensskrupeln erkauft. Das ist eine psychologisch wohlgelungene Schilderung, welche die Teilnahme der Leser in vollem Maße erregt. Die Schwester ihres Gatten hatte einen Kaufman Ehrike geheiratet, der sich nach dem Tode derselben zum zweiten Male mit der reizenden, pikanten Lolo vermählte. Dies ist die eigentliche Heldin des Romans; ihres langweiligen Gatten müde, knüpft sie ein intimes Verhältnis mit einem jungen Musiker, Georg Nortstetten, an. Charakteristisch für die gesellschaftliche Heuchelei ist es, daß das Verhältnis, obwohl allgemein bekannt, geduldet wird, bis es zu einem Eklat kommt: dann muß Lolo freilich die Flucht ergreifen; sie thut Buße in einem Elberfelder Pfarrhause, wo sie nahe daran ist, den frommen, ehrbaren Pfarrer zu verzaubern. Von ihrem Gatten geschieden, heiratet sie Nortstetten und stirbt im ersten Wochenbett. Inwieweit Lindau Modelle des Berliner Lebens benutzt hat, wissen wir nicht. Die Schilderungen tragen jedenfalls das Gepräge großer Lebenswahrheit. Feine Charakterzeichnungen sind der Gymnasiallehrer in Berlin und der Pastor im Wupperthal. Ob indes dieser Zug nach dem Westen hier in kulturgeschichtlicher Bedeutung zur Geltung kommt, möchten wir bezweifeln: es ist nur ein Motiv für die Handlung, ähnlich etwa wie in dem Lustspiel: „Maison neuve“ von Sardou. Eine allgemeingültige Tendenz läßt sich aus diesen rein persönlichen Motiven nicht entnehmen.

Die beiden anderen Romane des Lindau'schen Cyklus: „Berlin“ stehen nicht ganz auf gleicher Höhe mit dem ersten. „Arme Mädchen“ (1887) führt uns in die Kreise des Proletariats, aus denen die Heldin, Gretchen, sich nicht loszureißen vermag. Wo ihr eine glücklichere Lebensstellung winkt oder wo sie auch nur ein ausreichendes Unterkommen gefunden hat, da wird sie durch ihre Familie, besonders

ihren Vater, einen Trunkenbold, der sie wie ein böser Geist verfolgt, selbst unmöglich gemacht. Auch als Pflegerin im Irrenhause kann sie sich nicht behaupten, seitdem der Vater dort hereingebracht worden; sie sucht den Tod in den Wellen der Spree. Ein elegischer Hauch umschwebt das ganze von rastloser Sehnsucht aufgezehrte Leben — die Odyssee des Proletariats. Doch das Elend der Schuldlosen wirkt entmutigend: es fehlt jeder versöhnende Kontrast, etwa ein anderes armes Mädchen, dem die Armut nicht das ganze Leben verkümmert, sondern das sich seine Zufriedenheit wahrt und ein bescheidenes Glück begründet. Statt dessen stellt Lindau an die Seite dieses braven Mädchens, das rettungslos untergeht, eine aus den Kreisen der vornehmen Armut hervorgegangene Freundin, die trotz einer großen und eigentlich unbegreiflichen Verirrung ein wünschenswertes Lebenslos erreicht. Der dritte Roman: „Spitzen" (1888) ist ein echter Berliner Kriminalroman. Die Grundlage der Handlung erinnert an Freytag's „Valentine" und an Victorien Sardou's: „Unsere braven Landleute". Ein Edelmann, welcher den guten Ruf einer Dame schonen will, der durch das Bekanntwerden seines nächtlichen Besuches gefährdet werden müßte, schwört in einem Prozeß, in den er als Zeuge mitverwickelt wird, einen Meineid. Es ist nämlich gleichzeitig mit seinem Besuch ein Einbruchsdiebstahl verübt worden, ganz wie in der „Valentine", wo Saalfeld sich in ritterlicher Gesinnung selbst für den Dieb ausgiebt; nur statt der dort einbrechenden Zigeuner sind es hier unehrliche Berliner Kinder. Jener Fürst, der den Meineid geschworen, wird, als er einen Erpressungsversuch zurückweist, kriminell angeklagt, aber doch von den Geschworenen freigesprochen. Nach der Freisprechung erhält der junge Fürst eine Forderung von dem gekränkten Gatten und wird im Duell erschossen. Das alles ist spannend erzählt, doch Sympathien kann

keiner den Hauptcharaktere erwecken, während die Gaunerei, die Spitzbubenkniffe, der Galgenhumor der Diebe und Hehler oft in drolliger Weise und mit großer Kenntnis der Nachtseiten des Berliner Lebens geschildert ist.

Kein größerer Gegensatz als der zwischen Lindau's leichtflüssiger, oft glänzender Erzählungsweise und dem ins Breite gehenden Behagen, dem mit schwerer Gedankenwucht und naturwissenschaftlichen Exkursen behafteten Romanstil des Nibelungen-Epikers Wilhelm Jordan, der ebenfalls zwei größere moderne Romane verfaßt hat: „Die Sebalds" (2 Bde., 1885) und „Zwei Wiegen" (2 Bde., 1887). In Bezug auf Romantechnik kann sich Jordan nicht mit Lindau, Spielhagen und den anderen Matadoren des Zeitromans messen; er hält es kaum für nötig, uns in Spannung zu versetzen; der künftige Lauf der Geschichte ist immer leicht durchschaubar: die Sebalds enthalten einige Verwickelungen der Deszendenz; doch das Romanhafte, das in homöopathischer Dosis verabreicht wird, giebt nur die äußere Einkleidung her für die Idee der religiösen Toleranz, die hier auf Darwinistischer Grundlage ruht. Abgesehen von dieser Tendenz könnte man den Roman als einen naturwissenschaftlichen bezeichnen, der sich als solcher den neuen archäologischen und sonstigen Gelehrtenromanen anreiht; er enthält viele geologisch-zoologische, astronomisch-physikalische Kapitel, alle geistreich, oft blendend und stets mit dem philosophischen Hinblick auf den Kosmos geschrieben; aber die exakte Darstellung fällt oft ganz aus der poetischen Schilderung heraus; ebenso oft erhält dieselbe indes eine korrektere Zeichnung und ein satteres Kolorit durch die Verschmelzung des wissenschaftlichen Details mit der Anschauung der dichterischen Phantasie. Der Sturz in den Felsspalt des Gletschers und der Schiffbruch im Nebel: das sind solche nichts weniger als schablonenhafte, durchaus eigenartige Dar-

stellungen. Die Handlung des Romans selbst ist sehr einfach. Zwei Brüder aus einer in früherer Zeit adligen Familie sind die Helden, Arnulf und Ulrich: ein Ahnherr hat den Adel abgelegt und sich dem Pfarrerberuf gewidmet; Ulrich ist in gleichem Amt thätig, Arnulf ein in Amerika umherschweifender Naturforscher. Beide sind freisinnig, der erstere macht sich eine Theologie auf Darwinistischer Grundlage zurecht; der zweite ist ein Darwinist de pur sang. Beide treffen mit der adligen Verwandtschaft und der gräflichen Kousine zusammen: Ulrich errettet sie aus einer Gletscherspalte; sie erblickt in ihm eine Art von wunderthätigem Heiligen; aber die Neigung der beiden ist nur ein „Probepfeil". Erst in Arnulf, der die schöne Hildegard in Amerika kennen lernt und der ihre Bekanntschaft in exakter, streng wissenschaftlicher Weise macht, indem er ihre Fußspuren im Brandungsmalm mißt, der nachher im Besitze dieses Maßes und der zoologischen Grundlage auch ihr Herz erobert, indem er mit Hilfe der Studien über Seebären, Nordlichter, Sonnennebel und Seenebel sie aus einer frommen Katholikin zu einer aufgeklärten Darwinistin macht, hat sie den Rechten gefunden, der noch außerdem, was das Wichtigste für ihre Zukunft ist, sie bei einem Schiffbruch errettet. Ulrich bekehrt inzwischen eine schöne Jüdin aus orthodoxer Familie zu einem Christentum, welches auf einer so freien Auffassung beruht, daß der Theolog seines Amtes verlustig geht; doch das ist wieder kein Unglück, denn Cäcilie ist reich. Daß die Apostel ihre Jüngerinnen heiraten, versteht sich von selbst. Wie optimistisch ist die Beleuchtung dieser ganzen Welt — alles wird glücklich; in Gletscherspalten und Meerestiefen läßt Jordan niemand zu Grunde gehen; er hat stets seinen rettenden Engel zur Hand. Verhungernde Theologen giebt es nicht: für die ihres Amtes Entsetzten finden sich reiche Partien. Alles ist Theodicee, Apotheose, Juden, Katholiken, Theologen

finden sich in schöner Toleranz zusammen unter dem Zeichen des alleinseligmachenden Darwin. „Zwei Wiegen“ behandelt die Frage von der Erbschaft des Blutes, von jenem dem Menschen angeborenen Verhängnis. Da stehen zwei Geschlechter in schroffem Gegensatz: die Lelands stammen aus einer Glückswiege. Ein Ahnherr, ein Offizier des Großen Kurfürsten, war in schwedische Gefangenschaft geraten, wurde aber aus Karlskrona mit Hilfe der Tochter des Kommandanten befreit und floh mit ihr über die Ostsee nach Memel. Das Holz des kleinen Segelbootes, auf dem sie flüchteten, soll von einer heiligen Eiche stammen; aus diesem Holze ließ sich das glückliche Ehepaar die Wiege bauen. Die andere Familie, die Schönborns, wollte von einem Edelmann stammen, der ins heilige Land gereist, und aus einer von dort verpflanzten Ceder wurde die Familienwiege gebaut, eine Unglückswiege. Als Jürgen Schönborn gestorben, der schwächlich und verwachsen war, wie sein Bruder Jobs und seine häßliche, einäugige Schwester Ulrike, sollte das Haus Schönborn verkauft werden. Jürgens Sohn Leberecht konnte es später nicht behaupten. Bruder Jobs heiratete die Tochter eines Rechtsanwalts; sein körperliches Gebrechen erbte sich auf die Tochter Jacobaea fort, ein kluges, frohsinniges Mädchen, aber häßlich und verkümmert, später durch ungeschickte Behandlung eines Orthopäden körperlich fast gänzlich zu Grunde gerichtet. Das ist die Leidensgeschichte derer aus der Cedernwiege: aus der Eichenwiege aber ist ein herrlicher Sproß erstanden, Loris Leland, ein schöner, kräftiger Jüngling, der eigentliche Held des Romans. Seine Liebe zu der herzlosen Müllerstochter, sowie seine Werbung um die anmutige Leonore, die ihm gegenüber als kleines Mädchen ein seltsames Abenteuer tapfer bestanden und die Erinnerung davon im Herzen trägt, bilden den Hauptinhalt des Romans, soweit es die Herzensgeschichte des Helden

betrifft. Es sind aber außerdem allerlei höchst merkwürdige Dinge darin; wir sprechen nicht von den Abhandlungen über Darwinismus und Erziehungskunst, von welcher letzteren uns eine ganz absonderliche Probe gegeben wird in der Menschendressur, welche der Hüne Liebhard in seiner Archenburg ausübt; wir sprechen besonders von den aufs ausführlichste erzählten Vorbereitungen zur Wasserfahrt der kranken Jacobäa, deren Körper keine Erschütterung verträgt und welche durch Loris auf dem Wasserwege den Ihrigen wieder zugeführt wird. Hier bereitet sich Jordan als ehemaliger Marinerat ein besonderes Fest; an diesen Detailschilderungen der Wasserstauungen, der Bach- und Seefahrt könnte mancher Wasserbau-Ingenieur seine Freude haben. Daß die Erbschaft des Blutes zum Verhängnis für die einzelnen wird, ist allerdings der Grundgedanke des Romans, aber er zeigt auch, wie der menschliche Geist durch sein freies Streben jene Schranke zu überwinden vermag. Nikolaus Bajor, des Müllers Sohn, der verstoßene Krüppel, der stets mit seinen Raben erscheint, wird durch die Beihilfe von Loris ein hervorragender Künstler, und die unglückliche, nicht minder krüppelhafte Jacobäa findet in ihrer für alles Schöne und Große empfänglichen Seele reichen Ersatz für körperliche Mißgestalt und versagte Lebensfreude.

Daß ein so vielseitig begabter, in seinen komischen Epen, Novellen und Schulhumoresken dem modernen Leben zugewandter Schriftsteller wie Ernst Eckstein nicht in archäologischen Romanen aufgehen, sondern auch den Zeitroman pflegen würde, war von Hause aus anzunehmen. Sein Roman: „das Vermächtnis" (3 Bde., 5. Aufl. 1891) ist ja aus der Zeit herausgegriffen, wenn auch kein sozialdemokratischer Roman, da ein Gemälde der Partei in allen ihren Schattierungen außerhalb der Absicht des Dichters lag und er nur eine Gruppe derselben, die Anarchisten, herausgegriffen

hat. Eher ist der Roman ein Kriminalroman, wie ähnliche von August Ewald König und Friedrich Friedrich. Eines der Hauptmotive desselben erinnert an Sardou's Komödie „Ferreol". Der Held kommt in Verdacht, einen Mordanfall auf den Kommerzienrat von Düren ausgeübt zu haben; das Zeugnis, das ihn von der schweren Anklage befreien würde, darf er nicht anrufen, da er sonst eine verheiratete Dame kompromittieren müßte, die ihm ein Rendezvous gab. Der von einem anderen vollführte Einbruchsdiebstahl und Raubmord bildet den gewichtigsten Knoten der Handlung: die hochnotpeinliche Situation ist ganz im Geschmacke der neufranzösischen Schule. Der Held empfängt am Schlusse zur Belohnung für seinen Edelmut durch ein Vermächtnis, das ihm Intriganten so lange vorenthalten, eine Millionenprämie: doch hat er mit seinen Verliebtheiten, Schwankungen und Überstürzungen nicht unsere Sympathien gewonnen. Überhaupt kommt man nicht zu warmer Anteilnahme an den Personen und Begebenheiten; der kriminalistische Bodensatz, der oft aufgerührt wird, schmeckt vor in der Mischung des Ganzen, trotz zahlreicher geistvoller Betrachtungen und einzelner trefflich gezeichneter Charaktertypen. In dem Roman „Hertha" (1890) giebt Eckstein uns ein Seelengemälde, in welchem die Schilderungen des gesellschaftlichen Lebens nur eine nebensächliche Rolle spielen. Die Heldin Hertha ist ein junges Mädchen, welches bei ihrer Schwester, der Frau eines Arztes, lebt, und zum Besuch einer Schulfreundin aufs Land reist. Dieser Besuch wird ihr verhängnisvoll: ein fast sechszigjähriger Oberst, der sich in dem Feldzug von 1870 und 1871 ausgezeichnet, der sich noch die volle Jugendlichkeit der Erscheinung und des Wesens gewahrt hat, gewinnt ihr Herz, wie er auch leidenschaftlich für sie empfindet. Den Unterschied der Jahre erwägend, zögert er mit der Erklärung; doch sie kommt ihm entgegen

und die Verlobung findet statt. Das ist der erste Teil der Erzählung, die in heitern Salon-, Genre- und Landschaftsbildern verläuft, und harmlos gruppieren sich um die beiden Hauptfiguren die anderen Teilnehmer an den ländlichen Lustbarkeiten. Nur einem ausgebildeten Ahnungsvermögen wird es nicht entgehen, daß wir einer Tragödie zusteuern. In der That ist die Ehe der beiden nur kurze Zeit glücklich; ein genialer Künstler, ein Maler, läßt Hertha zum ersten Male empfinden, was leidenschaftliche Liebe ist. So sehr sich Hertha zu beherrschen weiß, der Oberst fühlt bald heraus, daß sie ihn nicht mehr liebt, daß sie einem anderen ihr Herz geschenkt hat. Er faßt den Entschluß, ihrem Glück nicht im Wege zu stehen und kleidet einen Sebstmord auf der Jagd in die Form eines glaubwürdigen Jagdunglücks ein. Diese Katastrophe hat für unser Empfinden etwas Gewaltsames; der Dichter vermag uns nicht zu überzeugen, daß dies das einzige gebotene Auskunftsmittel war. Hertha wird frei und heiratet den Maler, der ihr mit seiner flatterhaften Künstlernatur bald untreu wird. Sie findet den überzeugenden Beweis dafür und will sich von ihm trennen. Da erfährt sie, daß der Oberst, ihr erster Gatte, sich selbst getötet hat, um sie glücklich zu machen, und dieser Hohn des Schicksals wirft sie in die Nacht des Wahnsinns.

Der kraftgeniale Dramatiker, Richard Voß, hat auch Romane verfaßt. Es ist nicht leicht, seine Darstellungsweise zu charakterisieren: sie hat etwas Sprödes, Vulkanisches; klaffende Risse in der Handlung, in den Gemütsstimmungen, im Stil feurige Lichter, welche oft magische Reflexe entwerfen, eine Vorliebe für die epigrammatische Wendung, die schlaghafte Andeutung: das sind Charakterzüge, die mehr dem Drama als dem Roman zu gute kommen. Das Epos verträgt einmal nicht das Sphinxartige; zu seinem Wesen gehört die Breite der Darstellung und die gleichmäßige, sonnenhelle

Beleuchtung; die darüber hinzitternden Sprühlichter geben dem Ganzen eine vibrierende Unruhe, welche durch das epische Stilgesetz ausgeschlossen ist. Gleichwohl sind die Romane von Richard Voß interessant durch großen Phantasiereichtum, kühne Gedankensprünge, stimmungsvolle Beleuchtungen. Diese Vorzüge zeigten sich schon in den „Römischen Dorfgeschichten“ (1884), in dem Roman: „Neue Römer“ (1885), und besonders in dem „Sohn der Volsker“ (1886), der so recht aus dem Vaganten- und Brigantenleben der Albanergebirge und des Volskergebirges herausgegriffen ist. Das Hauptmotiv ist die Rache einer Frau an dem Gatten, Ettore Barbi, der sie fälschlich des Ehebruchs beschuldigt und in der Wut das eigene Kind getötet hat; sie rächt sich, indem sie sich einem französischen Prinzen hingiebt. Gegen den Schluß hin mündet das Brigantentum in die Garibaldi'sche Bewegung, und den Abschluß bildet Garibaldi's Begräbnis. Das Ganze gemahnt wie ein Monte Tectaccio genial hingeworfener Fragmente. In dem Roman: „Michael Cibula“ (1887) schwebt über der an Gewaltthätigkeiten reichen Handlung der Duft der Waldpoesie der Karpathen. Die Schicksale einer in zwei feindliche Lager gespaltenen Gemeinde und ihrer Führer, zweier Kraftnaturen, sowie einer versprengten Judengemeinde, die sich dort in den Bergen niedergelassen, geben den Stoff für eine vielfach erschütternde Handlung, deren Schilderung im großen Stil gehalten ist, und den leidenschaftlichen Zug nicht verleugnet, welcher der Dramatik von Voß eigen ist.[1])

Wie Richard Voß bevorzugt auch Konrad Telmann italienische Stoffe. Zitelmann, der sich unter diesem Pseudonym verbirgt, ist am 26. November 1854 in Stettin

[1]) Andere erzählende Schriften des Dichters von gleichartiger Behandlungsweise sind: „Die neue Circe“ (1886), „die Auferstandenen“ (1887).

geboren, widmete sich juristischen Studien, gab aber aus Gesundheitsrücksichten die bereits begonnene Staatslaufbahn wieder auf und lebt ganz seiner litterarischen Thätigkeit im Winter in Mentone, im Sommer auf dem Lande bei Stettin. Konrad Telmann, der sich auch als Dichter versucht hat, ist ein überaus produktiver Schriftsteller: fast immer aber sucht er in seinen Romanen einen Gedanken festzuhalten und durchzuarbeiten, der aus dem modernen Leben herausgegriffen ist. Seine Schilderungen sind lebendig, besonders die italienische Szenerie stets farbenprächtig und stimmungsvoll. Die Erfindungsgabe des Autors ist eine sehr große. Das zeigen seine überaus zahlreichen Novellensammlungen; es liegt darin eine gewisse Stoffverschleuderung: denn manche dieser Novellen besitzt die Keimkraft, die sich zu einem größeren Roman entfalten könnte, und ein ökonomischer Schriftsteller würde dies wohl zu verwerten wissen. Wer so ohne Erschöpfung aus dem Vollen wirtschaften kann: der muß auch das Zeug dazu haben. Von Telmann's größeren Romanen erwähnen wir „Götter und Götzen" (3 Bde., 1884), in welchem der Gegensatz zwischen den realistischen Tendenzen der Zeit und einem idealen Streben den geistigen Mittelpunkt bildet; er prägt sich aus in den Kämpfen, welche der Held, der Gymnasiallehrer Gerd Randolf, zu bestehen hat. Die Charakterzeichnung ist trefflich und immer durch den Grundgedanken gefärbt. Denselben Gegensatz in sehr greller Beleuchtung und zwar so, daß der Löwenanteil des Romaninteresses auf die nachtdunkle Seite fällt, behandelt der Roman: „Moderne Ideale" (3 Bde., 1886), der aber doch zu reich ist an grellen Sensationsmotiven, um einen künstlerischen Eindruck hervorzurufen. Sacs et parchemins. Die hohe Finanzwelt und der Adel wetteifern in gemeinen Betrügereien; dazu mehrere Bankrotte, Selbstmorde, Verführungsgeschichten, Abenteuer aus der Welt der russischen

Leibeigenen und Nihilisten — das ist ein zu vollgeschütteltes Maß von Romangreueln und gegenüber allen diesen Vertretern der ironisch beleuchteten modernen Ideale kommen die wahren Idealisten, d. h. die anständigen Leute zu kurz. Gelungener ist der Roman: „Dunkle Existenzen“ (4 Bde., 1886). Diese sind doppelter Art: einmal sind es die sogenannten Dunkelmänner, zwei orthodoxe Theologen, Vater und Sohn, welche wie giftige Spinnen in einem Gewebe von Intrigen sitzen und auch ein Verbrechen nicht scheuen, um ein Opfer in ihre Gewalt zu bringen; dann aber ist es eine Art von Todesbrüderschaft, eine Geheimloge des Pessimismus, deren Meister vom Stuhle und anhängliche Jünger uns geschildert werden. Der Apostel des Freisinns, der hier nicht gegen Überzeugungen, sondern gegen gemeine und verbrecherische Intrigen anzukämpfen hat, ist der Idealheld des Romans und der harmonische Abschluß desselben besteht in der beruhigten und glücklichen Existenz, welche diesem zu teil wird, nachdem er die Hand der Geliebten erhalten. Der Roman ist reich an geistvollen und tiefsinnigen Beobachtungen, besonders die lebensmüden Jünger des Nirwana zeichnen sich durch Reden von geistiger Tragweite aus. Die Handlung selbst bewegt sich durch grellbeleuchtete Szenen hindurch: der Bauernaufstand, der Schloßbrand, der Untergang der beiden Ringelhardt sind Nachtstücke und Sensationsgemälde. Weniger bedeutend ist „Das Spiel ist aus“ (3 Bde., 1884), in welchem die Spielhölle von San Carlo den Mittelpunkt bildet, neben dem Treiben der Glücksjäger und Glücksjägerinnen aber auch die Schönheiten der landschaftlichen Umgebung mit ihrem poetischen Zauber oft glänzend dargestellt werden. In den Novellensammlungen von Telmann finden sich viele die Phantasie anregenden Stoffe, Konflikte und Schilderungen und auch mancher glückliche Treffer, wie „Ein genialer Sohn“ in der Sammlung

„In Glück und Leid" (1885), oder die in ihrer knappen Fassung dramatisch wirksame: „Wie es kam" in der Sammlung: „Quer durchs Leben" (2 Bde., 1890)[1]) oder die stimmungsvolle Novelle „An der Heide" (1875).

Ebenfalls wie Telmann bestrebt, seine Romane zu Trägern moderner Grundgedanken zu machen, ist Robert Byr, K. Rob. Em. von Bayer, geboren in Bregenz am 15. April 1835, gegenwärtig als österreichischer Rittmeister a. D. in seiner Vaterstadt lebend. Robert Byr nimmt ein Losungswort der neueren Wissenschaft in seinem Romane „Der Kampf ums Dasein" (5 Bde., 1869) zum Thema mannigfacher Variationen, ohne indes diesen Gedanken mit vollkommener Prägnanz aus der Handlung hervorspringen zu lassen. Der Kampf ums Dasein ist bekanntlich ein terminus technicus des Darwinismus; und so ist es auch ein würdiger Vertreter der Naturwissenschaft, Professor Kühlrich, welcher den Chorus des Romans bildet und fortwährend auf die große Wahrheit hinweist, in welcher er den Angelpunkt der neuen Bewegung der Geister erblickt. Dazu erscheint uns indes jene oft bestrittene, jedenfalls aber nur für die Entwickelung der Tiergeschlechter auf der Erde bedeutsame Wahrheit nicht angethan. Auf den Kampf der Geister läßt sich der Kampf ums Dasein nur uneigentlich übertragen, und überhaupt liegt der Kampf um die nackte Existenz doch nur den rohesten Formen des menschlichen Strebens zu Grunde, die kaum eine ästhetische Verklärung vertragen. Dem Apostel des Kampfes treten auch in unserem Romane, nur mit geringerem Gewicht in doktrinärer Ausführung die Friedensapostel ent-

[1]) Wir erwähnen von Telmann's Schriften die Novelle „Frische Blätter" (2 Bde., 1880), „Lichter und Schatten" (2 Bde., 1884), „Sphinx und andere Novellen" (2 Bde, 1886), „Menschenschicksale" (2 Bde., 1885), und den Roman „Im Frührot" (3 Bde., 1881.)

gegen. Liebe und Aufopferung für das Wohl anderer bilden den Gegensatz gegen den Kampf ums Dasein; nach dieser Seite hin erscheint uns die Schlußkatastrophe des Werkes gut erfunden, in welcher der Held seinen Bemühungen, bedrohten Bergwerksarbeitern Rettung zu bringen, zum Opfer fällt. Im übrigen deckt die Handlung noch weniger als in „Hammer und Amboß" den Grundgedanken, der mehr in den Reflexionen des Autors und seiner Helden zu Tage tritt. Ein geistreicher Erbprinz und ein kleiner Hof, der Parteienkampf an demselben, Intrigen der Aristokraten und Ultramontanen, Bestrebungen einer ehrgeizigen, mit der Presse sich verbindenden Bourgeoisie, Arbeiteraufstände, kriminalistische Verwickelungen, wie z. B. ein Diebstahl, den gleich am Anfange des Werkes ein später geadelter Kabinetssekretär in Gemeinschaft mit einem Kammerdiener vollbringt, Kunst und Wissenschaft, scheinheilige Wohlthätigkeitsanstalten: was wäre nicht in den Rahmen dieses umfassenden und umfangreichen Romans mit aufgenommen? Doch während wir in ihm die Beschränkung vermissen, welche die Teilnahme konzentriert, und die geistige Dialektik, welche den Grundgedanken in Fluß bringt, fühlen wir uns durch die lebendige Darstellung, die vielen geistreichen Exkurse, eine Charakteristik voll treffender Schlaglichter und manche poetische und sinnige Züge der Ausführung so angesprochen, daß wir bei der Lektüre der großen Darwin'schen Epopöe nicht ermüden. Die Heldin des Romans „Sphinx" (3 Bde., 1870) ist ein Findelkind, „erzeugt in Ehebruch und Schande" und „gehegt in Verheimlichung und Liebe". Zu spät giebt uns der Autor den Schlüssel zu dem Rätsel des Charakters oder vielmehr zu spät erfahren wir, daß es ein solches Rätsel giebt. Wir sind geneigt, die Verwüstungen, welche Natalie in der Männerwelt angerichtet, einer nicht gerade sphinxartigen Koketterie schuld zu geben. Ein Ökonom vernach-

läſſigt aus Liebe zu ihr ſein Weib; ein Prieſter nimmt ſich um ihretwillen das Leben; ſie heiratet einen ſchon dem Tode geweihten General und ergiebt ſich, als ſie ihre einzige wahre Liebe zurückgewieſen ſieht, in dämoniſcher Verzweiflung einem früheren Anbeter. Ein Duell und der Tod eines edeln jungen Mannes ſind die Folge dieſer Handlung. Das nach dem Tode der Schwererkrankten aufgefundene Tagebuch giebt uns eigentlich erſt den Schlüſſel zu dem geheimnisvollen Weſen, das uns ſo lange beſchäftigt hat. „Auf abſchüſſiger Bahn“ (3 Bde., 1872) iſt ein aus dem öſterreichiſchen Leben herausgeſchaffener Roman; er ſchildert uns eine unglückliche Ehe aus der höheren Ariſtokratie. Ein Lebenslauf in abſteigender Linie iſt der Lebenslauf der Gräfin Ilona, die als Kunſtreiterin endet, ebenſo derjenige des Barons Kreutsheim, eines geiſtig begabten, doch moraliſch verworfenen Kavaliers. Die Züge aus dem öſterreichiſchen Leben in dieſem Roman ſind höchſt frappant.

Auch andere Romane von Robert Byr beweiſen uns, daß er ſeine Erfindungen mit philoſophiſchem und künſtleriſchem Sinn durchdenkt und aus einer Grundidee heraus ſchafft. Dieſer Grundgedanke wird oft durch tiefgreifenden Sarkasmus beſtimmt, wie in dem Roman: „Larven“ (3 Bde., 1876), in welchem uns einige Gruppen aus dem Karneval des Lebens vorgeführt werden, und zwar aus den Kreiſen der hohen Ariſtokratie, des Theaters und des Judentums. Der etwas verkommene Philoſoph des Romans, Graf Staſoll, ſpricht dies aus mit den Worten: „Maskerade das Stück und Larven die Spieler“. Eine dämoniſche Theaterprinzeſſin iſt „Gita“ (4 Bde., 1877), die durch Selbſtmord endende Heldin eines an Senſationsmotiven reichen Romans. Eine unfreundliche grellſcharfe Skizzierung und Silhouettierung höherer Geſellſchaftskreiſe, der Beamten- und Profeſſorenwelt, findet ſich in den Romanen: „Eine ge-

heime Depesche" (3 Bde., 1880) und in „Sesam" (3 Bde., 1880), in welchem letzteren Romane die Ehe zwischen einer hochadeligen Dame und einem Professor durch eine plötzliche Katastrophe in das rechte Gleis gerückt wird, so daß die Herzen das Zauberwort Sesam, welches die Schätze der Liebe erschließt, erst finden. Die Grundlage des Romans: „Unversöhnlich" (3 Bde., 1882) bildet der Haß zwischen zwei Schwägern: sie ist wenig sympathisch und der sehr hervortretende Charakter des einen derselben hat eine durch nichts gemilderte Widerwärtigkeit; doch ist die Charakteristik konsequent und der Roman reich an gedankenvollen Darstellungen. Der Held des Romans: „Andor" (3 Bde., 1884) ist ein ungarischer Gutsbesitzer, der in die Hände eines Wucherers fällt und von diesem gänzlich zu Grunde gerichtet wird. Der Wucherer will ihn retten, wenn er dessen Tochter Susanna heiratet, die ihn liebt. Doch er weist solche Hilfe zurück, gründet sich aus eigener Kraft eine neue Existenz und dann erst reicht er Susanne seine Hand. Andor's zweifelhafte Herkunft, die enthüllt wird, spielt mit in die Handlung hinein. Diese Geschichte unverschuldeter Passion einer aus allen Wurzeln gerissenen Existenz zeigt uns zugleich die Wiedergeburt durch tüchtigen Willen und thätige Kraft. In die Handlung sind entsprechende Genrebilder verwebt. Robert Byr hat auch manches Farblose und Minderwertige geschaffen; hier und dort erscheint sein Stil etwas schwerfällig; doch er ist ein geistreicher Autor, hin und wieder etwas zu breit in der Schilderung, aber vielen Lieblingen des Tages überlegen durch künstlerische Gliederung seiner Werke.

Nicht minder aus einem Grundgedanken herausschaffend sucht August Niemann seinen erzählenden Werken meistens eine tiefere, über das Unterhaltungsbedürfnis hinausgehende Bedeutung zu geben. August Niemann ist zu Hannover

am 27. Juni 1839 geboren, war längere Zeit hannoverscher Offizier, redigierte nach seiner Verabschiedung als Hauptmann die genealogischen Taschenbücher in Gotha und lebt gegenwärtig in Leipzig. Aufsehen erregte sein zuerst in den „Grenzboten" veröffentlichter Roman: „Bacchen und Thyrsosträger" (2 Bde., 2. Aufl. 1882), welcher keineswegs, wie der Titel vermuten läßt, im alten Hellas spielt, sondern durch diese dem hellenischen Kultus entnommenen Bezeichnungen nur dasselbe ausdrücken wollte, wie die Bibel durch „Berufene und Auserwählte"; die Auserwählten aber sind die Denker, die „empfindsamen und forschenden" Seelen, Dr. Stahlhardt und sein Sohn Ephraim. Reizend ist das Neckaridyll in Heidelberg geschildert, die Liebe des Studenten mit dem zartbesaiteten Gemüt zu dem frischen Bürgermädchen, und man empfindet es fast als einen Mißklang, daß der „Thyrsosträger" in ein gewöhnliches Duell verwickelt wird, wie viele hundert nicht auserwählte Weltkinder. Jedenfalls sind Vater und Sohn die eigentlichen Träger der Gedankensymphonie, die durch das ganze Werk hindurchtönt und bisweilen platonisierende Akkorde anschlägt; ja es giebt Kapitel, in denen die Form des sokratischen Dialogs auf Untersuchungen von geistiger Tragweite angewendet wird. Der Roman ist geistreich, die Charakteristik der gesellschaftlichen Kreise, der haute-finance, des Adels und besonders einer adeligen Halbwelt von fragwürdiger Existenz wohlgelungen; doch ist der im Titel ausgesprochene Gegensatz nicht in die Handlung selbst hineingearbeitet; er beruht mehr auf der geistigen Bedeutung und sittlichen Empfindung der Charaktere. An einigen grellen Sensationsmotiven, die zum Teil eine exotische Färbung haben, fehlt es nicht. Dr. Irmisch, ein großer Finanzmann, glänzender Redner, ist der Hauptvertreter der den Idealisten gegenüberstehenden praktischen Männer; er spielt eine wichtige Rolle im Staat und in

der Gesellschaft, hat alle seine Ziele erreicht und nimmt sich das Leben, weil ein verführerisches Weib, dem er in seiner Jugend näher stand, jetzt, als er nach dem Tode seiner Gattin zu ihr zurückkehrt, von seiner Liebe nichts wissen will. Dieser Selbstmord hat etwas Unerklärliches; wir können ihn nicht in Einklang bringen mit einem durch eine glänzende Lebenslaufbahn gefestigten Charakter, der durch so viele wichtige Interessen des praktischen Lebens aus dem Reiche der Empfindungen abgelenkt wurde, nicht mit den hohen Jahren des Selbstmörders: doch mag der Dichter dies Unerklärliche dem geheimen Walten der Liebesleidenschaft zuschieben und damit rechtfertigen. Die Salonschlange selbst, Lilli von Blankendorff, ist ein treffliches Charakterbild. Daß Niemann für die Schilderung dämonischer Weiblichkeit dunkel glühende Farben hat, das beweist noch mehr sein zweiter Roman: „die Grafen von Altenschwerdt" (3 Bde., 1883); denn die Heldin desselben, die Gräfin Sibylla, welche um jeden Preis ihrem Sohne ein großes Erbe sichern will, läßt jene buhlerische Lilli von Blankendorff weit hinter sich durch ihr verbrecherisches Treiben, das vor moralischen Morden und vor einer Brandstiftung nicht zurückbebt, wie sie denn von Hause aus ohne Gewissensskrupel in einer ungültigen Ehe lebte, da ihr Gatte, Graf Eberhardt, als er sie heiratete, sich des Verbrechens der Bigamie schuldig machte; denn er hatte damals schon eine in Amerika lebende Frau. Der Sohn der letzteren, der als Maler unter angenommenem Namen nach Europa zurückgekehrt, ist der jugendliche Held des Romans: seine Liebe zu Dorothea, der Tochter des Barons Sextus, ist mit sehr ansprechenden Farben geschildert. Es handelt sich bei den Intrigen der Gräfin Sibylla darum, daß nach einem alten Familiengesetz im Falle des Ausbleibens männlicher Deszendenz die dem Hause Sextus gehörige Erbschaft an das Haus Alten=

schwerdt kommen soll, in dem Falle, daß eine Freiin von Sextus einen Nachkommen der Adelheid Altenschwerdt heirate; sonst fällt das Gut an die nächsten hessischen Verwandten. Gräfin Sibylla setzt nun die Verlobung ihres Sohnes Dietrich mit der Freiin Dorothea durch. Da steht aber der rechte Erbe von Altenschwerdt, Graf Eberhardt, im Wege — und ihn sucht die Gräfin zu beseitigen. Als ein früherer Liebhaber, der unbequeme Freiherr von Voldeghem, wieder in ihr Leben tritt, und zwar mit bedeutenden Geldforderungen und der Drohung, ihre Vorgeschichte und die Unechtheit des von ihr vorgeschobenen Erben zu verraten, da sucht sie auch diesen zu beseitigen. Gegen den Schluß hin spitzt sich die Handlung zu grellen Sensationsszenen zu, während sie in den früheren Kapiteln oft ins Breite verläuft. Gleichwohl ist dieser Roman einheitlicher zusammengerafft, als „Bacchen und Thyrsosträger" mit seiner nur locker verknüpften Doppelhandlung, und auch hier fehlt es nicht an sehr anmutenden Genrebildern, an geistreichen Gesprächen und an einer fein ironischen Beleuchtung moderner Zustände, wie des Schwindlertums der Gebrüder Schmidt.

Ein früherer Roman von August Niemann, „Katharina" (2 Bde., 1879), ist frisch aus dem aktuellen Leben seiner heimatlichen Provinz herausgegriffen; er spielt in der Zeit nach der Annexion und behandelt die Liebe eines bürgerlichen preußischen Offiziers, des Leutnants Ferdinand Steinberg, zu einer welfisch gesinnten Aristokratin, Katharina von Axelstädt, eine Liebe, die erst nach schweren Kämpfen den Sieg erringt. Die Charakterzeichnung und Situationsmalerei wie der frische Griff ins volle Menschenleben eines bestimmten Landes und einer bestimmten Zeit verdienen alles Lob, wenn auch Stil und Darstellungsweise oft noch etwas Ungeläutertes haben. Der Roman: „Eulen und Krebse" (1885) enthält eine scharfe Beleuchtung des neuen Buch-

handels, seiner Einrichtungen und Vertreter, während Niemann auch auf dem Parkett des Hofes zu Hause ist und auch hier nicht mit feinen, treffenden, oft sarkastischen Bemerkungen geizt, wie sein Roman: „Am Hofe" (1888) beweist. Auch mehrere Jugendromane hat Niemann verfaßt. Er ist ein feingeistiger Schriftsteller, wenn er auch dem Geschmack der Leser Zugeständnisse macht, welche grelle Effekte lieben; über die Alltagsbelletristik erhebt er sich durch seine geistige Bedeutung.

Ein anderer früherer Offizier, Alexander Freiherr von Roberts, hat eine kecker zugreifende Satire als Niemann in seinen Romanen und schlägt einen frischen, ungekünstelten Ton an, der oft eine burschikose Naturwüchsigkeit zeigt. Er liebt es, aristokratische und militärische Kreise zu schildern, und zwar so ungeschminkt wie möglich. Der Roman: „Götzendienst" (2. Aufl. 1889) behandelt das ehrgeizige Strebertum, das um einen Adelstitel, um einen Namen sich mit Hintansetzung berechtigter Lebensfragen bemüht. Die Charakterköpfe der Offiziere sind mit markigen Strichen gezeichnet. Der Roman: „die schöne Helena" (1890) behandelt ein soldatisches Trauerspiel, und zwar bewegt sich die Handlung in Kasernen, Kasematten und Tanzlokalen. Die Schilderungen sind überaus lebendig und anschaulich und zeugen von der genauesten Kenntnis aller in Betracht kommenden Lebensverhältnisse. Die Soldatengeschichten streifen zwar mancherlei, was im humoristischen Licht erscheint, aber der Roman greift tiefer; er läßt uns Einblicke in das Seelenleben derer thun, die, mögen es nun Männer oder Frauen sein, hinter den Festungswällen ihr Leben hinbringen, und er zeigt uns, zu welchem furchtbar ernsten Verhängnis das Gesetz der militärischen Subordination werden kann. Gegen den Schluß hin häufen sich grellbeleuchtete

Bilder, der Magazinbrand, die Rheinüberschwemmung: es ist alles fließend und spannend erzählt.

Ein aus der Zeit herausgegriffener Roman ist „Revanche“ (1889). Der Held, ein französischer Kaufmann, 1870 gefangen genommen und zu einem deutschen Geschäftsfreunde geflüchtet, liebt und heiratet dessen Tochter, die Preußin. Doch das zurückgedrängte Nationalgefühl taucht allmählich wieder auf, beherrscht immer mächtiger sein Gewissen, bis seine Liebe, sein Geschäft, sein Leben dadurch zerstört wird. Die Darstellungsweise ist frisch und resolut, die Charakterzeichnung treffend.

Ein dritter früherer Offizier, der sich der Romandichtung zugewendet, ist uns schon als Lyriker begegnet: es ist Gerhard von Amyntor, der sich durch Reflexionen, durch seine „Randglossen zum Buche des Lebens“ (1876), „Hypochondrische Plaudereien“ (5. Auflage 1888), „Aus der Mappe eines Idealisten“ (1884) den Weg zu größeren Romandichtungen gleichsam gebahnt hatte. Denn die Weltanschauung, die er hier in reflektierender, mehr skizzenhafter Form dargelegt, suchte er nun in das Gewand der Prosaerzählung zu kleiden. Diese Weltanschauung ist eine konservative, religiös gefärbte, gegenüber manchen Verirrungen der Zeit an echt sittlichen und humanen Grundsätzen festhaltend. Der frühere Offizier zeigt sich besonders in dem Roman: „Eine heilige Familie“ (1888), und zwar in getreuen Schilderungen aus dem Offiziersleben, im Kasino, auf der Wachtstube, bei der Felddienstübung und auch im Feldzuge selbst; denn eine Episode des Schleswig-Holsteinschen Krieges wird uns anschaulich geschildert. Der Held des Romans ist ein Offizier, der ein armes Mädchen liebt, dem plötzlich eine Millionenerbschaft winkt, der aber, als diese wie ein Trugbild zerflattert, auf kurze Zeit dem Irrsinn verfällt, von der Geliebten gepflegt und endlich geheilt wird.

Der Edelmut eines der Erben, dem jene Erbschaft zugefallen, ermöglicht ihm die Geliebte zu heiraten und ein Familiengut wieder anzukaufen. Dort nun lebt er mit seinen Gutsunterthanen wie in einer heiligen Familie — diese Schlußkapitel erinnern an die ähnlichen in August Niemann's Roman: „die Grafen von Altenschwerdt“, in welchen auch die patriarchalischen Einrichtungen eines menschenfreundlichen Zusammenlebens geschildert werden. Der Roman hat manche Längen, besonders in seinen Krankheitsgeschichten und etwas Schönseliges, was bisweilen ermüdend wirkt. Bedeutender, wenn auch durch krasse Effekte wirkend, ist der Roman: „die Gisellis“ (2 Bde., 1888), in welcher uns die innere Zerfallenheit und der Untergang einer Familie aus den Kreisen der Geldaristokratie geschildert wird: der eine Sohn wird das Opfer eines Mordes, als er sich in eine Spelunke begiebt, um für ein freches Abenteuer Buße zu thun; der andere wird selbst zum Mörder, indem er den Kassirer seines Vaters aus dem Wege räumt, der eine Fälschung verraten könnte, die sich der Sohn hat zu Schulden kommen lassen; die Mutter geht leichtfertigen Liebesabenteuern nach, der Millionär erhängt sich zuletzt: ein düster beleuchtetes Familiengemälde mit grellen Zügen, dessen Lebenswahrheit aber durch Vorgänge der jüngsten Zeit in den Kreisen der haute finance und nicht bloß in der Reichshauptstadt nachgewiesen wird. In dem Mainzer Kulturbild aus dem 18. und 19. Jahrhundert: „Frauenlob“ (2 Bde., 1885) zeigt sich die Gabe lebendiger Schilderungen auf Grundlage eingehender Studien; die kleinen Novellen und Erzählungen Gerhardts von Amyntor sind sehr ungleich an Wert, auch diejenigen, welche in „Caritas“ (1884) gesammelt und für die christliche Familie bestimmt sind: ein wenig erquickliches Etikette, das einen spezifisch religiösen Standpunkt herauskehrt, zu welchem einzelne Erzählungen, wie die

Geschichte von dem hypochondrischen Hauptmann, der an seiner Steuereinschätzung zu Grunde geht, wenig passen. [1])

Einer ähnlichen konservativen Richtung wie Gerhard von Amyntor verfolgt der Redakteur der Zeitschrift: „Daheim", Theodor Hermann Pantenius (geb. in Mitau am 12. Okt. 1843), dessen Schriften durch eine gefällige Darstellungsweise und durch die Schilderung der Verhältnisse seiner kurländischen Heimat Anklang gefunden. Die Grundlage romanhafter Erfindung ist oft sehr einfach, so in den Erzählungen aus dem kurländischen Leben: „Im Gottesländchen" (1880). Der Held der Erzählung: „Im Banne der Vergangenheit", ist ein kurländischer Baron, der nach langer Abwesenheit heimgekehrt, sich in die Tochter eines Nachbarn verliebt, die ihm nicht ebenbürtig ist. Er zögert einen Entschluß zu fassen; da hat Therese aus Unmut und Trotz sich mit einem jungen Juden verlobt, dessen Vater anfangs Knecht gewesen, sich aber zu einem wohlhabenden Gutspächter emporgeschwungen. Eine elementarische Katastrophe führt den Abschluß herbei. In diese Konturen der Erzählung ist eine Fülle kulturgeschichtlicher Schilderungen eingetragen, aus denen wir den landsässigen kurländischen Adel, das auf Wucher leihende Judentum, die in flottem Leichtsinn dahinlebende Stadtgesellschaft sowie die Beziehungen des Deutschtums zur russischen Regierung, die politischen Verhältnisse des Landes kennen lernen. [2])

---

[1]) Wir erwähnen noch von Gerhardt's erzählenden Schriften, „Der Zug des Todes" (1878), „Im Hörselberge" (1881), „Vom Buchstaben zum Geiste" (1886), „Gerke Suteminne" (1886), und „Ein Problem" (1883), welcher Roman eine eigentümliche Gewissensfrage behandelt.

[2]) Andere Romane von Pantenius sind: „W. Wolfschild" (2. Aufl., 1873); „Allein und Frei" (2. Aufl. 1879); „Das rote Gold" (1881), „Die von Kelles" (1885).

Unter den Romanschriftstellern sind auch die beiden Brüder Freiherrn von Perfall zu erwähnen, Neffen des Münchener Generalintendanten, von denen der ältere, Karl, geb. am 24. März 1851 zu Landsberg in Bayern, schon seit 1877 litterarisch thätig, wo seine „Münchener Bilderbogen“ erschienen, gegenwärtig das Feuilleton der Kölnischen Zeitung redigiert, während der jüngere, Anton, geb. am 11. Dezember 1853 in Landsberg, Gatte der einst gefeierten Schauspielerin Magda Irschik, auf einer Besitzung am romantischen Schliersee wohnhaft, erst in den letzten Jahren sich als Romanschriftsteller einen Namen gemacht hat. Beide Brüder besitzen erzählendes Talent: der ältere war stets als Kritiker thätig, wie jetzt in der „Kölnischen Zeitung“, so früher in den „Blättern für litterarische Unterhaltung“, und wie seinem Schaffen die Übung der Kritik förderlich war, so demjenigen seines Bruders die Eindrücke seiner Weltfahrten, da er seine Gattin auf ihren transatlantischen Reisen begleitet hatte.

In Karl von Perfall's süddeutschem Roman: „Die Langsteiner“ (2 Bde., 1886) ist die Gesellschaft einer kleinen Stadt, die über ihren engen Kreis hinausstrebt, sowie der Held Ernst, der ebenfalls von dieser Großmannsucht angekränkelt ist, mit vieler Lebenswahrheit geschildert; die Tendenz wie die Darstellungsweise verdienen gleiches Lob. „Die Heirat des Herrn von Radenau“ (1884) schildert uns die Ehe eines jungen Adeligen, der anfangs mit einer reichen Gräfin verlobt war, mit einer armen Gouvernante — eine Ehe, die dem Kavalier zuletzt eine Last wird. Die Frau endet durch Selbstmord. Der Roman ist wie „Vornehme Geister“ (1883) ein wenig aus der Kavalierperspektive geschrieben und auch der Stil hat einen gewissen eleganten Parfüm. In den „Langsteinern“ und

den neuen Romanen Karls von Perfall ist diese Eigenart von zweifelhafter Berechtigung mehr abgestreift.[1])

Anton von Perfall trat zuerst 1887 mit der Erzählung aus den bayrischen Bergen: „Ein verhängnisvolles Blatt“ auf, die in der „Gartenlaube“ erschien und durch ihren frischen Ton ansprach. War doch alles aus der nächsten Umgebung des Schliersees herausgegriffen: Landschaft und Genrebild — und der Verfasser, ein rüstiger Jäger in den Bergwäldern und auf den Alpen, brauchte nicht um Farben für die Szenerie und die Volkstypen verlegen zu sein. Der Erfolg ermutigte den Dichter zu größeren Schöpfungen. „Dämon Ruhm“ (1889) führt die im Titel ausgesprochene Tendenz durch. Ein junger Maler liebt eine Nähterin; doch die Verlockungen des Ruhmes zerstören das stille Glück. Er hat sich im Hause eines Großhändlers eingemietet, welcher ebenfalls nach einem glänzenden Namen strebt und seine Existenz auf schwindelhaften Grundlagen aufbaut. Der Maler, der in diesem Hause die Bekanntschaft eines ebenfalls nach Ruhm dürstenden Schriftstellers gemacht hat, heiratet die Tochter des Großhändlers, und erst als dieser mit seinem äußeren Glanz zusammenbricht, die unlauteren Mittel, mit denen er ihn bisher erworben wie der Schmuggelhandel versagen, als seine Frau ihn mit einem Liebhaber verläßt: da kehrt er nach der Scheidung zu seiner bescheidenen Liebe zurück. Der hohle Glanz, der Durst nach Ruhm, welcher den Künstler seinem höheren Laufe untreu macht und ihn auf Bahnen lenkt, die zu den wohlfeilen Kränzen eines raschen äußeren Erfolges führen, ist mit markigen Pinselstrichen geschildert. Ein ähnlicher Grundgedanke ist in dem Roman: „das Erdmannshaus“ (1890) ausgeprägt: der Sohn

[1]) Wir erwähnen noch von Karl von Perfall's Schriften: „Ein Wintermärchen“ (1879), „Vicomte Bossu“ (1885), „Ein Verhältnis“ (2. Aufl. 1887).

eines angesehenen Handwerkers studiert und wird auf der Universität durch die studentische Verbindung, der er angehört, in vornehme Kreise eingeführt; er schließt Freundschaft mit einem jungen Grafen, der die Schwester liebt. Die Zerrüttung in der Familie des wackern Schmidt, der, selbst durch die verwirrenden Strudel mit fortgerissen, seinem Sohne in die Kreise der Anarchisten folgt, macht einen tief tragischen Eindruck: die blutige Katastrophe tritt lebendig vor uns hin. In „Gift und Gegengift" (1890) bewegt sich die Handlung hinüber und herüber von einem Weltteil zum andern. Die lebendigen Schilderungen zeugen von genauester Sachkenntnis; aber diese Sachkenntnis ist nirgends in trockener Weise verwertet; sie steht immer im Dienst einer spannenden Handlung, und einige entscheidende Wendungen derselben hängen gerade mit solchen Vorgängen zusammen, deren Darstellung große Vertrautheit mit praktischen Dingen, wie mit Einrichtungen des Schiffswesens und des Schleußenbaues verlangt. Was sich der auf dem Deck oder im Zwischendeck des Auswandrerschiffs begiebt, der Kampf im Maschinenraum, die Liebesszene hinter dem Steuerhäuschen: das ist ebenso anschaulich geschildert wie der Kampf der kalifornischen Ansiedler in der Regennacht, die gewaltthätige Freilassung und ebenso die gewaltthätige Hemmung der überschwemmenden Wasser. Und zugleich sind dies zwei Höhenpunkte der eigentlichen Romanhandlung, die sich um den Gegensatz zwischen dem frischen und gesunden Ansiedlerleben in Amerika und den europäischen Adelszuständen bewegt. Ein verarmter Graf, der sich in eines Bauern Tochter Karoline verliebt, mit welcher er auf dem Auswandererschiff zusammentrifft, ist der Held; seine Abenteuer in Amerika, seine Heirat mit Karoline, seine Rückkehr als Majoratsherr nach Europa, wo er ein leichtsinniges Leben führt und von seiner Karoline nach Amerika hinübergerettet wird, bilden den spannenden

Hauptinhalt des Romans. Perfall erzählt lebendig und weiß den Leser festzuhalten: nur hier und dort stört eine gewisse Breite der Darstellung.

Ein gewandter Erzähler ist auch Reinhold Ortmann (geb. in Berlin am 28. Juni 1859). Er stand längere Zeit dem Theater nahe und gab einen eingehenden Bericht über „fünfzig Jahre eines deutschen Theaterdirektors", (1881), der von Maurice geführten Direktion des Thaliatheaters. Auch einige theatralische Humoresken sowie Lustspiele und Bearbeitungen norwegischer Stücke hat er verfaßt. Von seinen Romanen erwähnen wir: „Im Kampf ums Glück" (1884), „Moderne Römer" (2 Bde., 1890), „Madonna im Rosenhag" (2 Bde. 1891), „Quisisana" (1889). Er ist ein gefälliger Erzähler von sehr flüssiger Darstellungsweise und wohl vertraut mit allen Hilfsmitteln der Romantechnik, doch ist manches in seinen Werken zu flache Reliefarbeit. In den modernen Römern herrscht ein lebendiger, oft geistreicher Dialog, und einzelne Charakterköpfe, wie Valentin Körner, das Rhinoceros von einem Genie, sind originell gezeichnet. „Madonna im Rosenhag" spielt in Malerkreisen und der Diebstahl eines Bildes steht im Mittelpunkte der Handlung. „Quisisana" spielt in Görbersdorf, dem berühmten schlesischen Kurort des Dr. Brehmer, dessen anmutende Umgebung Ortmann mit lebhaften Farben schildert. Die Erfindung ist einfach und glaubwürdig. Eine junge Baroneß hat sich mit einem Bankierssohn auf Wunsch des Vaters verlobt und läßt sich auch bei gefährlicher Erkrankung in Folge eines Blutsturzes mit ihm trauen, obschon ihr Herz einem anderen gehört. Doch sie genest wieder und lernt die Verdienste ihres Gatten, eines berühmten Weltreisenden, nach Gebühr würdigen, sodaß der frühere Geliebte, der Kavallerieoffizier, der tief verschuldet einen Selbstmordversuch

gemacht hat, und ebenfalls nach Görbersdorf gekommen ist, das Nachsehen hat.

Wie viele der modernen Romane in Berlin spielen, haben wir schon gesehen: dem Berliner Volksroman werden wir später begegnen. Nach Paul Lindau's Vorbild ist indes der Berliner Romancyklus Mode geworden. Zuerst trat der Dramatiker Hugo Lubliner in Lindau's Fußstapfen: er hat einen Cyklus: „Berlin im Kaiserreich“ zu verfassen unternommen, von welchem bisher zwei Werke vorliegen: „Die Gläubiger des Glücks“ (1886) und „die Frau von neunzehn Jahren“ (1887). Die Erzählungsweise von Lubliner ist flüssig und korrekt, wie diejenige von Ortmann; doch fehlt es auch ihr an einer markanten Originalität. Er ahmt dem Pariser Maëstro Zola, der wohl durch seinen Rouge de Macquard überhaupt zu den deutschen Romancyklen angeregt hat, im Durchstudieren und genauen Kolorieren des Stadtplans der Hauptstadt nach, in der gewissenhaften Angabe der Straßen und Häuser, wo die Handlung spielt; ja wir erhalten in den Gläubigern des Glücks sogar die eingehende Schilderung eines Berliner Asylhauses mit seinem Treiben und seinen Einrichtungen, da sich ein Romankapitel in den Räumen desselben abspielt. Die Handlung geht in Künstlerkreisen vor sich; der Held ist ein Maler, der ein reiches, häßliches Mädchen heiratet, eine Absicht, die er vorher mit großer Offenherzigkeit in Künstlerkreisen ausplaudert; sie erfährt das und reicht ihm doch ihre Hand. Die Ehe wird aber eine glückliche; ihre Liebenswürdigkeit gewinnt sein Herz und sie verschönt sich während der Ehe: das geht in den Romanen zu wie bei den Hexen in Macbeth. Häßlich soll schön, schön häßlich sein. Lubliner liebt die Romantik der italienischen Episoden, ähnlich der Marianne aus Santa Croce ist hier die Bettlerin aus dem Asylhause die Trägerin des romantischen Elements, bei

welchem die liberi naturales nie fehlen dürfen. Der Roman zeigt im Ganzen viel Beobachtungsgabe und einen gesunden Realismus; die Charaktere der Bürger und Bürgermädchen sind aus dem Leben gegriffen und gut nüanciert: weniger gilt das von dem problematischen Charakter des sozialistisch angeflogenen Baumgart. Der zweite Roman ist nur eine größere Novelle. Ein junger Künstler ist das zersetzende Element einer Ehe, wie das so Brauch im Roman ist. Graf Radmer hat eine junge russische Prinzessin geheiratet; doch diese fühlt sich von ihm, da er die Allüren eines etwas rohen Lebemanns nicht verleugnen kann, zurückgestoßen; sie lernt den jungen Bildhauer Georg kennen; der Gatte belauscht eine Unterredung, aus welcher er mit Unrecht auf unstatthafte Vertraulichkeit schließt; er mißhandelt die Gattin und diese flieht aus seinem Hause, läßt sich von ihm scheiden und wird des Künstlers Gattin. Es hat dies alles eigentlich mit einer Schilderung Berlins im Kaiserreiche wenig zu thun: das ist doch bei Zola anders und auch bei Lindau finden sich kulturgeschichtliche Motive wie „der Zug nach dem Westen."

Einen anderen Berliner Romancyklus veröffentlicht Fritz Mauthner (geb. am 22. Nov. 1849 in Horzitz in Böhmen), der sich durch seine Parodien neuer Schriftsteller einen Namen gemacht, zunächst mit kleinen, ansprechenden Novellen begann, von denen die Erzählung „Vom armen Franischko" (1879) durch die treuherzige Schlichtheit, mit welcher die Schicksale des armen Slovakenjungen erzählt sind, ansprach, während die „Sonntage der Baronin" (1880) bei einer mit allerlei Reflexionen überladenen Rahmenerzählung doch manche stimmungsvolle Novelle enthält, wie z. B. die Geschichte „Um die schwarze Eiche". Die bedeutendste Erzählung Mauthner's ist jedenfalls „Der letzte Deutsche von Blatna" (3. Aufl. 1890). Die eigene Anschauung, das eigene Erlebnis hat die Novelle in die Feder diktiert. Kindheit-

und Jugenderinnerungen wehen uns daraus entgegen. Der Kampf zwischen den Deutschen und den Czechen auf böhmischem Boden ist in dieser Geschichte, deren Held ein Deutscher, Gegenbauer, ist, in seiner das ganze Zusammenleben der beiden Volksstämme untergrabenden, alle persönlichen Beziehungen zerreißenden Feindseligkeit meisterlich geschildert. Von dem Romancyklus: „Berlin“ (1890 und 91) interessiert besonders der dritte Roman: „Der Villenhof“ durch seine scharfe Satire auf gesellschaftliche Zustände: die prunkende Wohlthätigkeitsmanie, die Ausbeutung junger künstlerischer Talente durch Berühmtheiten, die sich mit ihren Federn schmücken. Auch sonst sind einzelne Charakterköpfe, wie diejenigen der Salondame, die um jeden Preis eine Rolle spielen will, und des abgetakelten Grafen scharf silhouettiert, und die Atelierszenen haben einen pikanten Beigeschmack.

Ein Berliner Roman ist auch: „Klatsch“ von Theophil Zolling, geb. am 30. Dez. 1849 in Scasati in Italien, gegenwärtig Redakteur der „Gegenwart“ in Berlin; durch seine Kleiststudien wie seine Pariser Skizzen („Reise um die Pariser Welt“, 1882) hat er sich als Litteraturforscher wie als scharfer Beobachter und kritischer Kopf bekannt gemacht. „Der Klatsch“ (1887) enthält lebendige Schilderungen des Berliner Lebens, dem nach des Autors Überzeugung noch viel Kleinstädtisches anhaftet. Strebertum, Kriecherei und Schmähsucht herrschen noch, trotz der glänzenden Bewährung unserer nationalen Kraft. „Statt neidlos alles Schöne und Gute anzuerkennen und gemeinsam an dem großen Problem des Glücks zu arbeiten, freuen wir uns am müßigen Geschwätz und boshaften Gerede der Lästerschule und leuchten mit der Diebslaterne in den Alkoven des Nachbars.“ „Der Klatsch“ spielt in dem Roman eine große Rolle; doch bildet er nicht den eigentlichen Angelpunkt desselben. In der Schluß-

wendung der Handlung, in welcher dem Klatsch seine Beute entrissen wird, prägt sich der Grundgedanke des Ganzen am meisten aus. Der Held ist ein Vertreter der deutschen Kolonialpolitik in Ostafrika, jedenfalls eine aus dem modernsten Leben herausgegriffene Gestalt. In Berlin spielt auch der Künstlerroman Zolling's: „Frau Minne" (1889), dessen Held ein junger Maler ist, der anfangs seine Jugendgespielin Magda Volkart liebt, dann in die Netze einer polnischen Gräfin fällt. Die Schilderung des Berliner Künstlerlebens, der Modelle und Ateliers soll hier ein bestimmtes gesellschaftliches milieu der Hauptstadt illustrieren.

Bei mehreren Romanautoren ist es fraglich, ob wir den Schwerpunkt ihres Wirkens in den geschichtlichen oder in den Zeitroman verlegen sollen. Daß die Mehrzahl, darunter auch die berühmtesten, wie Freytag, Gutzkow und Jensen, auf beiden Gebieten produktiv gewesen sind, hat unsere bisherige Darstellung ergeben. August Becker (geb. in Klingemünster am 27. April 1828, gestorben in Eisenach am 23. März 1891), der Dichter „Jungfriedels", hat in einem seiner Hauptromane: „Meine Schwester (4 Bde., 1876) im Vorspiele die bayrische Rebellion gegen die Herrschaft der Lola Montez geschildert. Das Vorspiel hat einen stürmischen Gang; desto freundlicher entwickelt sich dann vor uns die Idylle der Rheinpfalz, das stille Pfarrhausleben in anmutiger Landschaft, die romantischen Gestalten des Volksaberglaubens. Und in dieser Umrahmung anmutiger Arabesken spielt sich eine Herzensgeschichte ab, die Liebe Herminens zu einem adligen Baron und ihre heimliche Ehe, der es an erschütternden Gefühlsmomenten nicht fehlt. Es ist ein Roman von trefflicher Anlage und Charakteristik. Der große Roman: „Des Rabbi Vermächtnis" (3 Bde., 1866) leidet bei teilweise trefflicher Charakteristik und kulturgeschichtlicher Wahrheit an allzugroßer Breite. Dieser Tadel trifft auch

andere Erzählungen August Becker's, so den Roman aus dem Wasgau „Hedwig“ (2 Bde., 1868), der die Liebe eines bayrischen Offiziers zu einer ländlichen und einer städtischen Schönheit schildert, von welcher die erstere den Sieg davonträgt. Der Roman verfällt oft ins Triviale und antiquarisch Langweilige, enthält aber anmutige landschaftliche Schilderungen. Dasselbe gilt von der Geschichte, die am Starnberger See spielt: „Der Nixenfischer“ (2 Bde., 1871), eine Künstlernovelle, die etwas gedehnt ist und der rechten Spannung entbehrt. Eigentümlich ist unserem Schriftsteller die Anknüpfung an das Volkstümliche und Sagenhafte, auch in seinen „Novellen“ (1856), in denen er seine Herrschaft über die Lokalfarbe zeigt, was das Volk des Elsasses und der Rheinpfalz betrifft, in den zwei Erzählungen: „Aus Stadt und Dorf“ (1869) u. a. Weniger bedeutend ist das „Alte Bild“ (1866) mit seiner Rahmenerzählung. Eine echte, ob derbe, aber auch zu breit ausgeführte Bauerngeschichte aus der Rheinpfalz ist „Nonnensusel“ (3 Bde., 1880) und ein Kriminalroman: „der Küster von Horst“ (2 Bde., 1889) mit stimmungsvollen Schilderungen der Heide in wechselnden Beleuchtungen. Eine etwas barocke Erzählung ist „Mignons Eiertanz“ (1882). Der Gegensatz zwischen dem Spießbürgerlichen und Abenteuerlichen ist zu grell geraten und die tragisch-burleske Schlußkatastrophe macht kaum einen Eindruck.

Adolf Glaser, geb. in Wiesbaden am 15. Dezember 1829, seit langen Jahren Redakteur der von ihm trefflich geleiteten Westermann'schen „Illustrierten Monatshefte“, fleißiger Vermittler zwischen deutscher und holländischer Litteratur als Übersetzer holländischer Romane, meistens in Berlin lebend, hat auf dem Gebiete der erzählenden Litteratur eine große Thätigkeit entfaltet, die sich jetzt leichter überschauen läßt nachdem eine Ausgabe seiner „Gesammelten Schriften“

(12 Bde., 1890—91) im Buchhandel erschienen ist. Trotz der großen Verschiedenartigkeit der gewählten, teils geschichtlichen, teils freierfundenen Stoffe hat die Behandlungsweise Glaser's stets einen gleichmäßigen Zug: sie bewahrt das größte epische Gleichmaß, und selbst wo die Handlung einen stürmischen Verlauf nimmt, läßt sie sich nicht aus ihrer Ruhe bringen. Hier und dort streift sie an die Grenzen schlichter Chronik. Dafür ist die Handlung desto bewegter, die Erfindung reichhaltig. Man könnte sagen, der sachliche Tic überwiegt bei Glaser das Streben nach glänzender Einkleidung: doch tragen die Arbeiten das Gepräge gediegenen Ernstes. In der Stoffwahl greift er bisweilen weit in die älteren und ältesten Zeiten zurück, aber die Absicht archäologischer Schilderungen liegt ihm fern und nirgends ist die Überladung mit derartigem Detail zu rügen. So spielt sein Roman: „Schlitzwang“ (1878), der mehrere Auflagen erlebte, im achten Jahrhundert nach Chr. in jenen Zeiten, wo die altsächsischen Lande mit dem Schwerte dem Christentume erobert wurden; der Held des Romans ist der Sohn armer Dorfbewohner aus dem Dorfe Heimrode, und in dieser noch dem Heidentum verfallenen Gegend der erste, der zum christlichen Glauben bekehrt wurde. Glaser hält sich frei von jeder manierierten Altertümelei, er erklärt ausdrücklich, daß ein völlig genaues Bild der Verhältnisse jener fernliegenden Zeit eine Unmöglichkeit sei und ruft die Phantasie zu Hilfe für annähernd wahrscheinliche Schilderungen. Im 13. Jahrhundert spielt der Roman: „Wulfhilde“ (1880), dessen Heldin, die illegitime Tochter einer angesehenen Frau, einer als Hexe verschrienen Alten, Gunde, zur Erziehung anvertraut wurde. Ihre Abenteuer, ihre Begegnung mit König Heinrich, der sie an seinen Hof zieht, ihre Liebe zu dem jungen Baumeister Heinrich, die zuletzt zu einer glücklichen Ehe führt, bilden den Hauptinhalt des Romans, der reich

ist an bunten Abenteuern, wie sie jene Zeit mit sich bringt, in welcher Hexenverfolgungen und die Anfälle der Raubritter an der Tagesordnung sind. Kernhafte Naturen, wie Udo, sind kräftig gezeichnet, ohne Auswüchse eines übertriebenen Kraftstils: einzelne Schilderungen, wie die Begegung der Heldin und des Königs Heinrich sind phantasievoll und gehen bei allem Gewagten nicht über das Schickliche hinaus. „Cordula" (1885) hat zum Hintergrunde die Bewegung in Münster zur Zeit der Wiedertäufer im 15. Jahrhundert; die Fabel selbst und ihre Trägerin gehören der freien Erfindung an. Der Zeit der französischen Protestantenverfolgungen ist der Stoff zu dem Roman: „Das Fräulein von Villecour" (2 Bde., 1886) entnommen. Der alte Herzog von Rohan, ein frömmelnder Anhänger der Jesuiten, hat seine eigene Tochter und deren Gemahl unglücklich gemacht, weil sie dem protestantischen Glauben anhängen. Der Gemahl schmachtet im Kerker, sie selbst flüchtet nach Deutschland und stirbt früh; doch ihrem Töchterlein gelingt es nach wechselnden Erlebnissen, mit ihrem deutschen Geliebten, einem begabten Künstler, den Vater aus dem Gefängnis zu befreien. Das damalige Hofleben in Frankreich und Deutschland mit seinen Moden, seinen Intrigen, seiner Theaterlust tritt lebendig vor uns hin. Zur Zeit August des Starken spielt der an Handlung überreiche Roman: „Ein Seelenfreund" (1890), dessen Held ein Jesuit ist. In diesem Jahrhundert spielt der „Hausgeist der Frau von Estobal" (2 Bde., 1878). Im ersten Teil bildet die Familie des Malers Ary Scheffer und dieser selbst den Mittelpunkt, im zweiten das Haus Rothschild und die Titelheldin, eine Verschwenderin, Agentin Napoleons I., mit ihrem spiritistischen Unfug, ihrem Hausgeist, in welchem der langgesuchte Mörder des alten Baruch Mamon von seiner mutigen Enkeltochter entlarvt wird. Die Handlung der beiden Teile ist locker

verknüpft, der geschichtliche Hintergrund, auf welchem Napoleon die Napoleoniden und Lafayette die Hauptfiguren sind, markig gezeichnet. Viele Erzählungen Glaser's spielen im modernen Leben: „Eine Magdalena ohne Glorienschein“ (1876), „Weibliche Dämonen“ (1879), „Moderne Gegensätze“ (1881), „Aus hohen Regionen“ (2 Bde., 1882), „Mit dem Strome“ (1890). Sie sind an Wert nicht ganz gleich: die Erfindung ist meist phantasievoll, wenn auch etwas gesucht, wie in dem Roman: „Aus hohen Regionen“, in welchem das Hofleben mit den herumziehenden Artisten in Beziehung gebracht ist und natürliche Kinder Helden oder Opfer sind. Die Charakterzeichnung der Gräfin von Geyerstein in den „Weiblichen Dämonen“ ist an sich scharf und treffend; doch läuft dabei sehr viel Pikantes mit unter und manche Tusche ist aus dem materialistischen Farbenkasten geholt. Doch alle diese größeren Erzählungen, welche nicht die Bedeutung kulturgeschichtlicher Romane in Anspruch nehmen wollen, sind Lebensbilder von oft spannendem Zusammenhang, und die knappe Fassung der Darstellungsweise beeinträchtigt nur selten den Eindruck der erzählten Ereignisse. Adolf Glaser hat auch „Novellen“ (2 Bde., 1862—70) herausgegeben, ebenso kulturgeschichtliche Novellen aus dem 18. Jahrhundert (1880). Viele seiner Romane sind in der That nur weiter ausgeführte oder locker verknüpfte Novellen.[1])

Als Romanschriftsteller hat auch Hans Blum, dessen Dramen „Junius“ und „York“ wir schon besprochen haben, meist geschichtliche Stoffe gewählt, aber auch frisch aus dem Leben der neuesten Zeit geschöpft. Mit Laube und Jensen hat er in seinem Charakterbild: „Herzog Bernhard“ (1885) gewetteifert. Die Erzählung verwertet die Ergebnisse

---

[1]) Vergl. „Adolf Glaser“ von Oskar Linke (1891).

fleißiger Geschichtsforschung, genauer Studien des Terrains der Schlachten und einzelner Orte, giebt außer von Bernhard auch vom Herzog von Rohan und dem Grafen Erlach wohlgetroffene Porträts und hat bisweilen einen dramatischen Zug, der ja auch in dem Stoffe liegt und von einzelnen Dramatikern mehrfach ausgebeutet worden ist. In der „Äbtissin von Säckingen“ (2 Bde. 1887) erscheint Zwingli, dessen Charakterkopf mit lebensvoller Wahrheit vor uns hintritt, als der geschichtliche Held: die Äbtissin selbst, Magdalene von Hausen und ihr Geliebter Gerold, fesseln die Teilnahme des Romanlesers. Auch hier hat Blum genaue Studien in den Quellen gemacht und die Szenerie des Oberrheins und der angrenzenden Gegenden wohl getroffen. Das Werk hat einen warmen Ton; der Verfasser ergreift entschieden die Partei des neuen Glaubens. Von der Reformation wendet sich Blum der Revolution zu in dem Roman: „Menschenrechte“ (2 Bde., 1889). Die wilde Bewegung in Paris, in welcher ein junges Liebespaar untergeht, die Kämpfe mit dem Ausland, besonders mit den Preußen bei Valmy, bei denen sich eine andere Französin beteiligt, die, durch Goethe's Ausspruch bestimmt, einem Preußen die Hand reicht, die geistigen Strömungen und Richtungen der Zeit, das ist alles lebensvoll und mit Verständnis dargestellt, wenngleich der opfermutige Geist der Zeit ein zu gleichmäßiges Licht über die Hauptcharaktere verbreitet.

Das interessanteste und eigenartigste Werk Blum's ist der Roman: „Staatlos“ (1888). Über die Bedeutung des Staates für die menschliche Gesellschaft und den menschlichen Verkehr haben die Philosophen viel geschrieben; doch so recht durch Thatsachen und Anschauungen hat sie zum ersten Male Hans Blum in dieser lustigen Zeitgeschichte auf ernstem Hintergrunde zu beweisen gesucht. Die Erzählung

beginnt mit der Schlacht bei Langensalza; ein hannoverscher Edelmann, Wolf von Wernecke, kämpft in derselben mit und beschließt, nachdem Hannover von Preußen annektiert worden, auszuwandern. Da stößt er auf eine Annonce: „Staatlos“, in welcher ein Grundstück in Mitteldeutschland, an vier deutsche Staaten grenzend, doch keinem Staate angehörend, frei von Steuern, Abgaben, Militärpflicht und Einquartierung, dessen Eigentümer sein eigener Souverän ist, zum Verkauf feilgeboten wird. Das Grundstück kauft Wolf, weil er sich auf demselben als deutscher Hinterwäldler fühlen kann, und begiebt sich, nachdem er aus dem hannoverisch-preußischen Unterthanenverband ausgeschieden ist, dorthin mit seinem Diener Habakuk, der, früher hannoverscher Unterthan, jetzt preußischer Staatsbürger geblieben ist. Nun wird uns erzählt, wie Wolf sich dort einrichtet, die Bekanntschaft eines schönen Nachbarfräuleins, der Tochter eines schneidigen, rücksichtslos groben Gutsbesitzers macht, wie er aber als Souverän dieser winzigen Enklave gerade durch ihre Staatlosigkeit in tausend Nöten gerät. Keine Versicherungsgesellschaft will sein Haus und seine Felder versichern, kein deutsches Gericht verfolgt die Verbrechen, die auf seinem Grund und Boden begangen werden; ja, die schlimmsten Erfahrungen macht er, als er sich verheiraten will und von keiner deutschen Kanzel aufgeboten werden kann. Da giebt er sich vergebliche Mühe, Unterthan eines der benachbarten kleinen Staaten zu werden; seine Braut schreibt an den Kanzler des Norddeutschen Bundes über diesen Notstand, und in der That findet sie dort ein offenes Ohr. Das Gesetz betreffend den Erwerb der Bundes- und Staatsangehörigkeit war die Antwort auf jenes Bittschreiben. Doch ehe es in der Praxis eingeführt werden konnte, brach der Krieg mit Frankreich aus, und nun kann der Souverän von „Staatlos“, der sich mit vaterländischer Begeisterung

daran beteiligen wollte, bei der Truppe keines Staates ankommen: es bleibt ihm zuletzt nichts übrig, als, mit den Papieren seines Habakuk ausgerüstet, in die Reihen der Kämpfenden zu treten. Zuletzt glückliche Ehe, und „Staatlos" verschwindet als selbständiges Reich und geht in einem Nachbarstaate auf. Die Erzählung ist im ganzen mit einem behaglichen, weitbauschigen Humor abgefaßt, der in seinen Ärmeln allerlei Späße versteckt hat und gelegentlich herausschüttelt; viele Charaktere erinnern an die guten Vorbilder englischer Humoristen. Doch auch für ernste Darstellung versagt dem Dichter nicht die Kraft der Schilderung, wie die lebendige Beschreibung der Schlacht von Wörth und die reizende Liebesidylle auf Schloß Osterstein beweist [1]).

Mit einem geschichtlichen Roman: „Der Stadtschreiber von Liegnitz" (3 Bde. 1865, 2. Aufl. 1881), führte Ludwig Habicht aus Sprottau (geb. am 30. Juli 1830), sich in die Litteratur ein, und man durfte von ihm erwarten, daß der Ehrgeiz, der schlesische Wilibald Alexis zu werden, auch seine weiteren Leistungen bestimmen werde. Diese Erwartung hat sich indes nicht bestätigt. Habicht hat sich später dem modernen Roman zugewendet. Man mochte das bedauern, da sein „Stadtschreiber von Liegnitz" in der That an die Romane von Alexis erinnert und vor dem Roman von Julius Wolff „der Sülfmeister" den Vorzug verdient, weil er mittelalterliche Sitten mit weniger aufdringlicher Altertümelei und urkundenmäßiger Verbriefung schildert. Der Roman spielt in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und stellt den Kampf der Stadt Liegnitz mit der Herzogin Hedwig dar, der Nichte Friedrichs II. von Brandenburg;

[1]) Hans Blum ist auch als Kriminalnovellist produktiv gewesen; wir führen an: „Dunkle Geschichten" (1875), außerdem „Aus dem alten Pitaval" (1885), „deutscher Pitaval" (1886).

der Held ist der Stadtschreiber Bitsch, der diesen Kampf siegreich durchführt, an die Spitze des städtischen Wesens tritt, zuletzt aber das Opfer seiner Gegner wird. Der Charakter ist vorzüglich entwickelt; auch fehlt es nicht an interessanten Nebenfiguren: die Darstellung ist schlicht und markig und nicht arm an feinen Beobachtungen. Dies gilt auch von allen späteren Romanen und Erzählungen des Dichters. „Auf der Grenze" (4 Bde. 1878) ist ein an phantasievollen Erfindungen reicher Roman, der in den Grenzgebieten Sachsens und Böhmens spielt. Die Schmugglergeschichten sind mit großer Frische erzählt; einzelne Charaktere, wie derjenige des Doktors Hagedorn, eines hochstehenden, bedeutenden Mannes, der geistig aber in ehrgeiziger Überhebung fast dem Geisterwesen verfällt, sprechen für eine über das Alltägliche hinausgehende Intuition. Weniger bedeutend ist „der rechte Erbe" (1878); der Held, wenn auch nicht der Titelheld, ein schlesischer Graf, der sich von seinem Enkel losgesagt, weil dieser eine Schauspielerin geheiratet und zum Theater gegangen ist und nun von den lungernden und lauernden Agnaten umschmeichelt wird, zuletzt aber noch dem rechten Erben sich zuwendet, fesselt unseren Anteil. „Am Genfersee" (1875) und neuerdings: „Am Gardasee" (1890) sind Erzählungen, welche mit Anlehnung an die Landschaftsbilder jene Seegegenden und mannigfache Verwickelungen in den Lebensschicksalen der Hauptfiguren schildern. Spannend ist auch die Handlung in dem Roman: „Im Sonnenschein" (3 Bde. 1883), wenn sich auch manche gewagte Situation darin findet, wie die Liebe einer Komteß zu dem stiefelputzenden Bedienten. Habicht ist ein fleißiger und ansprechender Schriftsteller, auch in manchen stimmungsvollen Novellen, doch hätte er gewiß auf dem Gebiete des historischen Romans noch Hervorragenderes geleistet.

Ein anderer Autor, Robert Giseke aus Breslau, dessen dramatische Werke wir schon besprachen, hat die Emanzipation im radikal-philosophischen Sinne zum Inhalte seines Hauptromans: „Moderne Titanen oder kleine Leute in großer Zeit" (3 Bde., 1850), gemacht. Dieser Jugendroman des Autors deckt in seiner ungenügenden Form nicht die Bedeutung des Inhalts, weshalb ihn der Autor, wie wir erfahren, später umgearbeitet hat. Er wollte die Tragödie des Junghegeltums schreiben, das sowohl in seinen extremen Gedankenkonsequenzen, als auch in seinen Anläufen zur Praxis scheitert. Giseke hat die dialektische Schule der Philosophie durchgemacht, welche mit einem außerordentlichen Reichtum an geistigen Gesichtspunkten befruchtet und der Darstellung Beweglichkeit, Glanz und oft blendende Schärfe verleiht. Auch läßt diese Beschäftigung mit den höchsten Interessen des Geistes nicht leicht zu, daß allzuviel Mattes, Triviales, Nichtssagendes mit unterläuft, sondern sie weist von selbst auch den Dichter darauf hin, sich in die Tiefen des Lebens zu versenken und jede einzelne Erscheinung gleichsam sub specie aeternitatis anzuschauen. Freilich verfällt er dann leicht in abstrakte Auseinandersetzungen, die in Romanen, deren Held ein Denker ist, so wenig zu vermeiden sind, wie Kunstgespräche in den beliebten Malerromanen. Giseke hat sich indes bei dieser Wanderung durch die heiße oder kalte Zone der Spekulation die gemäßigte Temperatur des Gemütes bewahrt, aus welcher dichterische Schöpfungen am maßvollsten und erquicklichsten erblühen; er hat sich in die Extreme vertieft, ohne sich in sie zu verlieren, und wenn auch hin und wieder den Autor selbst die Hyperblasiertheit seiner Helden zu ergreifen scheint, wenn er auch in der geistigen Konsequenzmacherei und in extremer Darstellung der Leidenschaft die Grenzen des Erlaubten streift, so bleibt er doch zugleich Herr des

Gegensatzes und trägt die Idylle des Gemütes selbst in die Wüstheit der modernen Kulturbarbarei hinein. Die „modernen Titanen" sind in mehr als einer Hinsicht ein merkwürdiges Werk. Zunächst ist es merkwürdig, daß ein so junger Autor sich an diese hypermodernen und hyperblasierten Charaktere wagte und sie darstellte ohne das Bedürfnis, ihnen wahrhaft positive und befriedigende Interessen gegenüberzustellen, oder das harmonische Maß, welches durch ihr Titanenstreben verletzt wird, in irgend einer Weise zur Geltung zu bringen. Dies nur negative Verhalten, diese Schwelgerei in exzentrischen Gedankenkreisen, diese durchgängige schonungslose Satire nicht bloß auf die extremen Richtungen selbst, sondern auch auf die Vertreter des Liberalismus und Rationalismus würde doppelt befremden müssen, wenn nicht eben in einzelnen Zügen jene Wärme humaner Gesinnung und eine Tiefe des Gemütes zum Durchbruche käme, die mit jener kritischen Überlegenheit, selbst nur einer Konsequenz der Richtungen, welche sie ironisiert, auszusöhnen vermöchte. Der Dichter wählt ganz bestimmte und bekannte Persönlichkeiten, öffentliche Charaktere, die mit größerem oder geringerem Rechte von sich reden gemacht haben, und schreibt sie bis zur Porträtähnlichkeit ab; sein blasierter Hauptheld Horn ist in der That nur ein fleischgewordener Max Stirner, und der Bankrott dieser Philosophie des Egoismus ist in schlagender Weise ausgeführt. Der junghegelsche Philosoph und christkatholische Prediger Ernst Wagner, dessen Schicksale den Mittelpunkt des Romans bilden, ist einer jener begeisterten Gemütsmenschen, welche in den Taumel des Radikalismus hineingerieten, ohne über die praktischen Verhältnisse des Lebens im entferntesten orientiert zu sein, und so bei aller Konsequenz des Denkens aus einer Inkonsequenz des Handelns in die andere verfallen. Ein Dichter von so reichem Gemüte konnte sich indes selbst mit der Schilderung

dieser extremen Verhältnisse nicht genugthun. Die Pfarridylle, welche er in den „Titanen" nur gestreift hatte, mußte selbständig in den Vordergrund treten. So erschien sein ins Englische übersetztes „Pfarr-Röschen" (2 Bdchn., 1851), das sich besonders durch Lieblichkeit und Zartheit der Schilderung auszeichnet. Zwischen diesen beiden Polen der Idylle und des oft wüst aufgeregten sozialen Lebens schwanken auch einige spätere Romane dieses Autors, der mit unleugbarer geistiger Gewandtheit bedenkliche Probleme unserer modernen Gesellschaft behandelt. In „O. L. Brook" (2 Bde., 1862) schildert der Verfasser Gegensätze und Kämpfe des industriellen Lebens, ohne eigentliche Geschäftskenntnis, doch mit interessanter psychologischer Beleuchtung, während „Käthchen" (4 Bde., 1864) eine nicht hinlänglich leichtblütige Studie im Stil Paul de Kock's ist, mit einzelnen recht lebendigen Schilderungen deutschen Grisettenlebens, aber oft zu weitgehenden Kombinationen sozialer und politischer Sophistik.

Wie den Hintergrund der Giseke'schen Romane der preußische Staat mit seinem regsamen, geistigen Leben bildet, so gilt dies noch mehr von vielen Romanen Gustavs vom See (1803—1875, Oberregierungsrat von Struensee in Breslau), der sich mit ebenso gefälliger Leichtigkeit wie großer Sicherheit in allen realen Lebensverhältnissen bewegt und seinen romanhaften Erfindungen durch die genaue Kenntnis und Darstellung der juristischen und administrativen Verhältnisse, deren Netz ja über die ganze Gesellschaft geworfen ist, einen festen, mit Behagen empfundenen Halt giebt. Wir heben von seinen früheren Romanen[1]) besonders „die Egoisten" (4 Bde., 1853) hervor, welche sich durch das am meisten künstlerische und von einem Gedanken ge-

[1]) „Das Pfarrhaus zu Aardal" (1842); „Rancé" (3 Bde., 1845); „die Belagerung von Rheinfels" (2 Bde., 1850).

tragene Gefüge auszeichnen. Dieser Grundgedanke, daß menschliche Handlungen, wenn sie nicht auf einer wahrhaft sittlichen Grundlage ruhen, obgleich äußerlich oft von glänzenden Erfolgen gekrönt, keine wahrhaft innere Befriedigung in ihrem Gefolge haben, ist in die Architektonik des ganzen Werkes, wenig aufdringlich, aber überall sichtbar, mit innerer Notwendigkeit hineingearbeitet. Wenige der neueren Romane gewähren eine solche ästhetische Befriedigung durch die vollkommene Klarheit und ungezwungene Sicherheit, mit welcher sich die Begebenheiten aus einander entwickeln, während doch jeder Grundpfeiler der Handlung einen Bogen der sie überwölbenden Gedankenbrücke trägt. Je praktischer bis in jede Einzelnheit hinein der Roman motiviert ist, so daß selbst in vielen Angaben die mathematische Genauigkeit nicht verschmäht wird, um so mehr überrascht die Einsicht in die geistige Harmonie, zu welcher alles zusammentönt, eine Harmonie, welche nicht bloß das ästhetische, sondern auch das sittliche Gewissen befriedigt. Nur berührt es herbe, daß gerade die edelsten und uneigennützigsten Charaktere, Jenny und Eugen, dem schmerzlichsten Schicksale erliegen. Die Egoisten in diesem Romane sind nicht, wie in Giseke's „Titanen“, philosophische Prinzipienmänner, burschikose Apostel des geistigen Nihilismus, welche ihre dialektische Schwimmkunst in den Strömen und Strudeln des Lebens versuchen; es sind gesellschaftliche Typen, Männer, denen der Egoismus zur anderen Natur geworden, und die ohne Reflexion nur einem Instinkte folgen, der ihnen wenig verdammlich erscheint und auch von der Gesellschaft nur dann verdammt wird, wenn er sich zu weit in kriminalrechtliche Bereiche verirrt. Die drei Egoisten, der Don Juan Max Bronner, der genußsüchtige Baron und der alte Justizrat, welcher sich daran erfreut, den irdischen Rachegott zu spielen, sind ebenso trefflich gezeichnet, wie das auserlesene, von

ihnen zu Tode gequälte Opfer ihres Egoismus, die schöne, edel fühlende Jenny. Auch die Magdalene Elise, sowie die naiv herzige Marie zeugen von der Kunst des Autors, in anmutig wirkenden Kontrasten zu schildern. Sein Stil gehört durch Grazie und Klarheit der Goethe'schen Schule an, deren gemessene Behaglichkeit er indes oft durch einen freieren und derberen Humor unterbricht. Der Roman enthält vortreffliche Genrebilder des büreaukratischen und aristokratischen Lebens und versetzt gerade durch seine kunstvolle Anlage in eine nicht leicht erkaltende Spannung. Der Roman: „Vor fünfzig Jahren“ (3 Bde., 1859) entrollt uns das Gemälde jener interessanten und bewegten Epoche von 1807 bis 1815, in welcher sich die Wiedergeburt des preußischen Staatslebens vollzog. Wir sehen die tyrannische Herrschaft der Fremden in Schlesien, die kleinen Freibeuterkämpfe, die Vorläufer des großen Volkskrieges; wir sehen, wie sich die Gutsherrschaften gegen die Stein'schen Neuerungen sträuben; wir fühlen der Volksstimmung in den verschiedensten Klassen an den Puls; wir erleben in Kassel Abenteuer mit der Polizei Jerômes und werden mitten hinein in die große Tragödie des russischen Krieges an die Ufer der Beresina geführt. Die romantischen Fäden sind in die geschichtliche Chronik, mit der sie hin und wieder parallel laufen, im ganzen mit Geschick verwebt.

Der produktive Autor bewegt sich in seinen späteren Romanen bald ganz auf dem Gebiete freier Erfindung, bald lehnt er diese an die geschichtlichen Thatsachen einer bestimmten Epoche an. „Zwei gnädige Frauen“ (3 Bde., 1860) spielt in der Zeit des siebenjährigen Krieges, dessen Verwüstungen uns in einzelnen lebendigen Schilderungen vorgeführt werden; doch ist die eigentliche Erfindung etwas auf die Spitze gestellt. Am frischesten, namentlich vom gesunden Hauch akademischen Lebens, von der Poesie der

Rheinlande durchweht, die geistigen und industriellen Richtungen in gefälliger Darstellung spiegelnd, ist der Roman: „Herz und Welt" (3 Bde., 1862). „Heimatlos" (4 Bde., 1867) spielt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts unter der Regierung Friedrich Wilhelms II. in Preußen; eine schlesische Adelsfamilie, welche durch die Intrigen eines Kaplans zerrüttet wird, steht im Vordergrunde der Schilderung. Die Schicksale des verdrängten heimatlosen Bruders, seine Abenteuer in den kleinen Fürstentümern, seine Liebe zur schönen Tochter eines Alchemisten, die ihn aus kleinfürstlicher Willkürhaft befreit, die Lösung des Knotens durch eine den Kaplan entlarvende Geisterkomödie, eine Lösung, die im Geiste der damaligen Zeit gehalten, doch nur durch eine äußerliche Maschinerie hervorgerufen wird und auf uns nicht überzeugend wirkt: das ist der Hauptinhalt des Romans, der hier und dort allzusehr ins Breite verläuft, zu viel des Alltäglichen in nackter Lebensprosa in sich aufnimmt. Rührend ist das Verhältnis der beiden Brüder; doch schlägt in der Schilderung von Oskars Krankheit das Pathologische allzusehr vor. In „Heimatlos" ist ein Leitton angeschlagen, der in „Arnstein" (3 Bde., 1868) wiederkehrt; es sind Varianten auf das Thema des vermeintlichen Inzestes. Gustav vom See nähert sich damit den sogenannten „sozialen Problemen"; doch ist das Bedenkliche bei ihm bloß ein Durchgangspunkt, eine romanhafte Ausweichung, die er zur Harmonie zurückführt. Der Held in „Heimatlos" liebt die schöne Lucie; da treten Verhältnisse ein, die ihm die schreckliche Klarheit zu geben scheinen, daß er seine Schwester liebt. Ebenso liebt Arnstein die reizende Alice und sieht sich durch eine Kette von Beweisgründen, in denen nur eine kleine Lücke ist, genötigt, sie als seine Tochter anzuerkennen. Ein kühner Problempoet würde die Entdeckung später eintreten lassen und den Konflikt zu grellen

Nachtstücken steigern; ein minder waglustiger Autor würde es bei der Tragödie der Resignation bewenden lassen; Gustav vom See räumt wohlwollend alle finsteren Möglichkeiten aus dem Wege, indem er erfinderisch die verschlungene Kette beweiskräftiger Argumente wieder zerreißt. Doch was in „Heimatlos“ nur ein beiläufiger Inzidenzpunkt ist, erscheint in „Arnstein“ als der eigentliche Angelpunkt der Handlung. Das sorgsam angelegte Seelengemälde Arnstein's, der durch die tragischen Schicksale seiner Jugend, die Erlebnisse des russischen Feldzuges, den frühen Tod eines geliebten Weibes zu einem verdüsterten Byron'schen Helden geworden ist, sichert einem Konflikt, in welchem die ihn erlösende Liebe sich wieder in Schattenbilder zu verflüchtigen droht, unseren doppelten Anteil. Auch ist hier die psychologische Ausführung reich an feinen und fesselnden Zügen. Die Erfindung des Romans ist glücklich in Einzelnheiten. Die Situation, daß der wegen falschen Verdachts flüchtige Steuereinnehmer in der Waldhütte, ohne es zu wissen, über der ihm geraubten Kasse schläft, könnte die Ironie Ludwig Tieck's erfunden haben. Das Wirken der Mainzer Zentral-Untersuchungskommission wird mit genauer Kenntnis und Treue im Detail geschildert, während die Waldbilder des Hundsrück einen anmutigen Hauch von Naturpoesie atmen. Auch eine größere Fülle von Betrachtungen als in den früheren Werken findet sich in diesem Roman Gustavs vom See. „Falkenrode“ (4 Bde., 1871), ebenfalls ganz ein Werk freier Erfindung, gehört zu den besten Arbeiten des Autors und zeigt im Aufbau eine symmetrische Architektur, so daß gleichsam der eine Flügel dasselbe künstlerische Motiv wie der andere, nur in verschiedener Ausführung zeigt. Es handelt sich um zwei große Erbschaftsfragen, deren Bewegung und Gegenbewegung mit vielem Geschick geleitet ist. Die Liebesszenen und lyrischen Partien haben anziehende Frische,

die humoristischen dagegen sind mit etwas schwerfälliger Silhouettenschere ausgeschnitten und erinnern an die Langbein'sche Darstellungsweise. Wie in den „Egoisten" ist auch hier die tüchtige Kenntnis der realen Lebensverhältnisse, der administrativen Staatseinrichtungen, der juristischen Bestimmungen zu rühmen, welche der Erfindung der Phantasie eine feste Grundlage geben. Dies tritt auch in dem Roman: „Blätter im Winde" (4 Bde., 1873) hervor, in dem es an starken kriminalistischen Ingredienzien und Sensationsmotiven nicht fehlt, dessen psychologisch interessanter Kern aber die Liebe eines Stiefvaters zu seiner Stieftochter bildet. In „Lisdana" (2 Bde., 1874) bildet eine Scheinehe den Mittelpunkt der Handlung, welche sich im Zeitalter Friedrichs des Großen abspielt und einzelne geschichtliche Porträts von Interesse, wie das des Grafen Kaunitz und des Herzogs Karl von Württemberg enthält; doch treten gerade diese Partien gegenüber der psychologischen Entwickelung zu sehr in den Vordergrund [1]).

Andere Autoren, wie Philipp Galen [2]) (Dr. Th. Lange geb. am 21. Dezember 1814 in Potsdam, seit 1857

[1]) Wir erwähnen noch folgende Romane Gustavs vom See: „Wogen des Lebens" (3 Bde., 1863); „Gräfin und Marquise" (4 Tle., 1865), zweite Abteilung: „Ost und West" (4 Tle., 1865); „Valerie" (4 Tle., 1869); „Radowa" (4 Tle., 1871); „Krieg und Frieden" (3 Bde., 1872).

[2]) „Der Irre von St. James" (4 Bde., 1854), das beste Werk dieses Autors; „der Inselkönig" (5 Bde., 1852); „Fritz Stilling" (4 Bde., 1854); „die Insulaner" (4 Bde., 1861); „der Leuchtturm auf Kap Wrath" (3 Tle., 1862); „Andreas Burns und seine Familie" (4 Bde., 1856) und „die Tochter des Diplomaten" (4 Bde., 1865), die beiden letzteren Romane aus dem schleswig-holsteinschen Kriege; „das Irrlicht von Argentières" (3 Bde., 1868); „der Löwe von Luzern" (5 Bde., 1879), ein Roman von kriminalistischem Inhalt, mit schweizerischen Landschaftsschilderungen, die oft ins Topographische übergehen. „Die

als Stabsarzt dort lebend), benutzen das moderne Leben, um spannende Erzählungen ohne tiefergehende Tendenz daran zu knüpfen. Die Romane Galen's haben den Vorzug klarer Zeichnung, namentlich der schleswig-holsteinschen Sitten und Landschaften, wie der Schweizer Alpenregionen. Die Erfindung ist nicht immer von gleich glücklichem Wurf, der Patriotismus oft einseitig in der Darstellung fremder Nationalitäten, der Dänen und Franzosen. Einen Künstlerroman in klarer, glatter Form, mit trefflichen humoristischen Genrebildern aus Werkstatt und Atelier, aber mit gewaltthätiger äußerlicher Lösung für ein inneres Problem hat der Lyriker Otto Roquette in seinem „Heinrich Falk" (3 Bde., 1858, 2. Aufl. 1879) geschaffen. Als feiner Beobachter des Lebens zeigt sich der Dichter in seinem Roman „das Buchstabierbuch der Leidenschaft" (2 Bde., 1878).

Die Sensationsromantik des deutschen Romans ist im ganzen weniger kriminalistisch, als zu sinnlicher Üppigkeit geneigt. Diese Richtung findet sich in den grellen Schaudergemälden eines Emerentius Scävola (von Heyden), welcher selbst wie Zola von seinen Büchern sagt, sie seien nicht für Frauen, welche noch erröten. Die „Erbsünde" (2 Bde., 1834) bietet eine Galerie aller Verbrechen, namentlich fleischlicher, und „Adolar, der Weiberverächter" (2 Tle., 1833) malt mit Schmutzfarben, die grell übertüncht sind. Als jetziger Hauptvertreter dieser Richtung ist der Galizier Leopold von Sacher-Masoch (geb. am 27. Januar 1836 in Lemberg, später in Graz, Leipzig, jetzt in Lindheim bei Büdingen in

---

Moselnixe" (3 Bde., 1877), „Frei vom Joch" (3 Bde., 1878), „der Fürstendiener" (1880), „Humoristische Erzählungen" (1883) u. a. Vergl. Philipp Galen's „Gesammelte Schriften" I. Reihe 20 Bde., 1858, II. Reihe 33 Hefte 1856—66; III. Reihe 10 Bde., 1868.

Hessen lebend), zu betrachten, der eine üppige, für das grausam Wollüstige gestimmte Phantasie schon in seinem farbenreichen Geschichtsroman: „Der letzte König der Magyaren“ (3 Bde., 1868) an den Tag gelegt hat. In den Schilderungen wiegt das Blendende, Grelle, Pikante vor; doch da diese Trunkenheit der Phantasie in der Romantik des Magyarentums einen festen Boden findet, so folgt man dem Autor gern in diese abenteuerliche Welt. Die Heldinnen in allen Schriften Sacher-Masoch's haben indes einen Zug sarmatischer Ritterlichkeit; sie treten auf mit der Reitpeitsche oder mit einem jener elektrischen Hermelinpelze, deren wärmeatmende Atmosphäre so anregend auf die Nerven wirkt. Sacher-Masoch, ein kleinrussischer Turgeniew, so abhängig von dem Gedankenkreise Arthur Schopenhauer's wie der berühmte russische Autor, hat eine glühende Phantasie, eine lebendige Darstellungsweise, Talent für phantasievolle Stimmungsmalerei, z. B. für Nacht- und Mondscheinstücke, eine unerschrockene Beredsamkeit, heißblütigen Emanzipationsdrang und Sinn für das Pikante. Doch die Summe dieser Vorzüge wird beeinträchtigt durch eine Vorliebe für das Absonderliche, Prickelnde, Üppige, welche oft, abgesehen von der krankhaften Überreizung der Phantasie, die ihr zu Grunde liegt und von ihr wieder hervorgerufen wird, zu Geschmacklosigkeiten und Widerwärtigkeiten führt. In dem Roman „Eine geschiedene Frau“ (1869) erreicht Sacher-Masoch die äußersten Grenzen dessen, was für dichterische Darstellung erlaubt ist. Wir sprechen hier nicht von den Nuditäten, für welche wir ja in Lucinde, Wally und hundert andern Romanen genugsam Vorbilder besitzen, und für welche weniger irgend welche soziale Tendenz als der ästhetische Zauber, der freilich bald von dem stoffartigen Reiz verschlungen wird, eine Rechtfertigung bietet. Aber es ist eine kühne Zumutung, wenn der Autor uns noch einen Rest von Teilnahme für

eine Heldin ansinnt, welche nach allerlei verzeihlichen Abenteuern so tief sinkt, daß sie mit einem körperlich ekelhaften Individuum, dessen abschreckende Eigenschaften uns noch dazu mit der Gewissenhaftigkeit eines Steckbriefes ausgemalt werden, ein inniges Verhältnis eingeht. Wir bezweifeln, daß in solchem Raffinement noch irgend welche Lebenswahrheit enthalten sei, würden aber auch solche Lebenswahrheit aus dem Bereich der Dichtung ausschließen. Der Roman: „die Ideale unserer Zeit“ (4 Bde., 1875) hat eine durchaus satirische Tendenz; die Reflexion überwiegt in demselben, und eine Fülle satirischer Beobachtungen ist nicht in Handlung und Charakteristik umgesetzt: die tendenziöse Deutschfeindlichkeit tritt allzu scharf hervor; der Autor verfolgt die Realpolitik des deutschen Reichs mit glühendem Haß und scheint die Gründung desselben mit den anderen Gründungen, die ihr auf dem Fuße folgten, in eine Linie zu stellen. Außerdem fehlt dem Roman, der in Deutschland spielt, jedes nationale deutsche Kolorit; der Autor schildert uns eher das Leben der Deutschen in den Kronländern. Es fehlt der Ton und Charakter des deutschen Geistes, der Zug akademischer Bildung, der die auf deutschen Universitäten herangezogene Jugend charakterisiert; die Helden des Romans haben etwas Greisenhaftes. Gleichwohl trägt derselbe die Züge eines starken Talentes und beweglichen Geistes; es herrscht an einzelnen Stellen der Schwung eines echten Idealismus, einzelne Sittenbilder sind keck gezeichnet: schade nur, daß der Komposition jeder Abschluß fehlt.

In seiner Novellensammlung: „Das Vermächtnis Kains“. Erster Teil: „Die Liebe“ (2 Bde., 1870) nimmt der Dichter einen großen philosophischen Anlauf: die Novelle ist hier nicht mehr die geschwätzig plaudernde Schwester des Märchens, wie bei einem Boccaccio und Bondelli; sie erzählt uns nicht bloß das pikante Abenteuer;

ebensowenig begnügt sie sich mit irgend einer psychologischen oder sozialen Pointe; nein, sie marschiert hier in Reih und Glied mit den anderen Novellen; alle zusammen bilden gleichsam eine Armee, die von einem strategischen Gedanken geleitet wird; .die einzelne ist nur ein dienendes Glied der Gesamtheit; sie alle aber sollen vereint eine divina commedia des Erdenlebens darstellen, in welcher die erste Abteilung, das Inferno, freilich die vorwiegende Rolle spielt. Den Prolog der ganzen, groß angelegten Sammlung spricht ein Wanderer, ein Mitglied jener eigentümlichen und phantastischen altgläubigen Sekte der russischen Kirche, welche von der Überzeugung ausgeht, daß der Teufel die Welt beherrsche, daß jede Beteiligung am Staats- oder Kirchenwesen reiner Teufelsdienst sei, dem sich die Frommen durch Flucht und ruhelose Wanderung entziehen müssen. Der Wanderer hat kein Weib, kein Eigentum; er erkennt weder den Staat noch die Kirche an; er vergießt kein Blut und leistet daher keinen Kriegsdienst; er arbeitet nicht. Aus dem Munde eines solchen Wanderers erfahren wir das Programm der Novellensammlung: das Vermächtnis Kains ist die Liebe, das Eigentum, der Staat, der Krieg, die Arbeit und der Tod. Die beiden ersten Bände behandeln „die Liebe", die auch zu diesem Vermächtnis gehört, mögen sich auch die Liebeslyriker aller Zonen darüber entsetzen; der Wanderer spricht darüber, als hätte er seinen Schopenhauer und die „Philosophie des Unbewußten" gelesen: die Illusion der Liebe wird uns mit der düstern Farbengebung eines Rembrandt'schen Pinsels geschildert: „Die Liebe ist der Krieg der Geschlechter, in dem sie darum ringen, eins das andere zu unterwerfen, zu seinem Sklaven, seinem Lasttier zu machen; denn Mann und Weib sind Feinde von Natur. Der Wahn, in dem Besitz des geliebten Weibes eine vollkommene Seligkeit zu finden, muß der beschämenden Erkenntnis weichen, daß die

Natur diese Sehnsucht in uns gelegt hat, um uns zu ihrem blinden, willigen Werkzeug zu machen, um für die Unsterblichkeit der Gattung zu sorgen.“ Das ist der Grund- und Leitton dieser Novellen, welche die pessimistischen Theorien in ein sarmatisches Gewand kleiden und mit Genrebildern aus dem osteuropäischen Volksleben diese Liebesgeschichten durchwirken.

Ohne Frage besitzt Sacher-Masoch ein ungewöhnliches Talent für lebendige Schilderungen: „die Mondnacht“ ist in ihrer Weise ein kleines Kabinetsstück und auch in dem „Don Juan von Kolomea“ ist nicht nur das kleinrussische Volksleben meisterhaft geschildert, sondern auch die Schattenseiten der Ehe mit einer sprudelnden Fülle kleiner, pikanter, oft genialer Züge. Es ist ein wilder, sprühender, faustischer Humor, der die Erzählung beseelt. Das stimmungsvolle Bild einer unverwüstlichen schwärmerischen Neigung, die alles entschuldigt, giebt der „Kapitulant“. Die Beleuchtung der Winterlandschaft auf der Steppe kann man meisterhaft nennen; sie erinnert an das Schönste, was Petöfi und die Droste-Hülshoff in Versen, Adalbert Stifter und Turgeniew in Prosa auf diesem Gebiete geschaffen haben.

Mit den Erzählungen des zweiten Bandes begeben wir uns indes in einen Kreis von Liebesabenteuern, welche alles poetische Behagen ausschließen; das Bild der Liebe, welches aus so grenzenloser Verkehrtheit, aus so unnatürlichen Verirrungen hervorgeht, mag der Philosoph mit in das Schuldbuch des unseligen Triebes schreiben. Der Dichter hat nicht das Recht, am wenigsten die Pflicht, um seinen Grundgedanken in prismatischen Farben schillern zu lassen, uns eine poetische Analyse aller krankhaften Gelüste der Menschennatur zuzumuten. Der „moderne Plato“ ist ein höchst wunderbarer Jünger des athieniensischen Philosophen; eine unternehmungslustige Gräfin weiß ihm nicht anders beizukommen,

als daß sie sich als Jüngling verkleidet und so einen innigen Freundschaftsbund mit ihm schließt. Der Reiz der körperlichen Berührung, der maskierten Weiblichkeit übt auf unseren Plato einen wunderbaren Zauber aus; als aber die Gräfin sich demaskiert, da wendet er sich gleichgültig von ihr ab. Eine Novelle von pikanterer Unnatur kann man sich kaum denken.

Und doch wird sie noch von der folgenden, der „Venus im Pelz", übertroffen; sie schildert uns die raffinierte Wollust, die im geheimen Zusammenhange mit den grausamen Gelüsten der Menschennatur steht. Die Venus im Pelz, unter dem man sich indes alle anderen Kleidungsstücke hinwegdenken muß, ist eine echte Sarmatin, welche das Prügeln aus dem Grunde versteht, solch eine Duodezausgabe der östlichen Katharinen und Semiramis. Der Held des Stückes aber findet sein höchstes Genügen darin, sich zum Sklaven dieser imponierenden Schönheit zu machen und zwar in des Wortes verwegenster Bedeutung; ihm ist nur wohl, wenn er sich zum Schemel ihrer Füße machen kann, und wenn sie ihn peitscht, daß ihm das Blut herunterläuft. Sie ist nicht minder raffiniert als dieser krankhafte Wollüstling, und peinigt ihn, wie in der Badeszene, in einer empörenden Weise. Die Novelle enthält Schilderungen, denen gegenüber diejenigen des Louvet'schen „Faublas" den Reiz der Naivetät für sich haben. Die Pointe ist freilich zugleich heiter und lehrreich. Der „Sklave" wird in der Erwartung des Glückes, welches ihm die Prügel von zarter Hand bereiten soll, am Schluß schmerzlich getäuscht, indem die Herrin die Peitsche einem glücklichern Liebhaber in die Hand drückt und dieser dann seinen Rivalen schonungslos zergeißelt. Die Moral der Geschichte ist aber, daß der Sklave, nachdem er zur Einsicht gekommen ist, wie rasch alles irdische Glück vergeht und wie gefährlich es ist, den Frauen die Herrschaft und

das Prügelregiment zu lassen, den Stock umdreht und selbst seine spätere Gattin mit der Peitsche erzieht. Uns wird so klein- und großrussisch, so „knutenhaft" zu Mute bei dieser Art des geschlechtlichen Verkehrs, daß wir froh sind, von dieser slawischen Gesellschaft erlöst zu sein.

Auf die „Venus im Pelz" folgt nun die „Madonna im Pelz", der harmonische Abschluß dieser grell dissonierenden Erzählungen, der zugleich einen Protest gegen die Jünger Kains und ihre Lehren enthalten soll. Das Glück einer Liebe und Ehe, die auf Gemeinsamkeit der geistigen Interessen beruht, wirft sein versöhnendes Licht auf die Irrtümer der Leidenschaft. Der Autor erscheint als Sozialreformer und verläßt den anatomischen Seziertisch, um ein harmonisches Götterbild zu meißeln. Doch wir sehen nicht klar genug, wie sich dieser Epilog zu dem Prolog verhält, welche Vermittelungen den Widerspruch lösen sollen. Nur so viel ist einleuchtend, daß diese letzte Erzählung weder den pikanten Reiz, noch den poetischen Zauber der frühern atmet.

Die zweite Abteilung des großen Cyklus erschien unter dem Titel: „das Eigentum" (2 Bde., 1877). Es liegt in dem Grundgedanken des ganzen Werkes, daß auch das Eigentum in der Beleuchtung erscheint, in welcher ein Vermächtnis Kains erscheinen muß, und daß alle Bilder in diesen Erzählungen nicht auf Goldgrund hingemalt, sondern in ein tiefdunkles Schattennetz hineingezeichnet sind. Wie in jenem ersten Teil, hat auch hier die Schlußerzählung einen versöhnenden Charakter; sie enthält den Hinweis auf eine erlösende Zukunft oder bereits harmonisch geordnete Verhältnisse der Gegenwart, in deren Einrichtung neue Sozialprinzipien zur Geltung kommen. Wenn man dem ersten Teile den Vorwurf machte, daß die sinnlichen Situationen jenseit der Grenzlinie des Darstellbaren liegen und verletzend wirkten, so fällt dieser Vorwurf bei dem zweiten Teile weg; gleich-

wohl ist eine recht mißliebige Ähnlichkeit geblieben; die meisten Fauencharaktere haben auch hier das Gewaltthätige, Widermärtige, das an das Urbild einer Katharina erinnert oder mindestens das ewig Weibliche in einem traurigen Zerrspiegel zeigt. Sacher-Masoch hat eine große Vorliebe für weibliche Ungeheuer jeder Art; wenn es in den Erzählungen auch an Gegenbildern nicht fehlt, so ermangeln diese doch des lebhaften Kolorits und der eingehenden Behandlung, die er jenen zu teil werden läßt.

Gleich in der ersten Erzählung: „Volksgericht“ ist die Heldin ein Weib, welches den ganzen Dünkel des Eigentums besitzt und einen Besitzlosen wohl zum Liebhaber, aber nicht zum Gatten für gut genug hält. Diese Mühlenbesitzerin Feodosia, welche dem Mörder ihres früheren Gatten, Kyrilla, wohl heimliche Liebesnächte gewährt, aber sich dann mit einem anderen vermögenden, dummen Bauer verheiraten will, ist ganz ein Weib im Geschmack der Sacher-Masoch'schen Pelzdamen, wenn auch ohne Pelz. Kyrilla steckt die Mühle der Bäuerin in Brand; ein Volksgericht verurteilt ihn und seine Genossen zum Tode, und Feodosia beteiligt sich mit besonderem Behagen an der Exekution. Die Diebe erscheinen hier als eine Art von Gentlemen, für welche wenigstens die Schilderung des Autors Partei ergreift.

In der zweiten Erzählung: „Der Heydamak“, ist der Grundton derjenige der Schiller'schen „Räuber“, Frische und Freiheit eines im Walde hausenden Lebens mit seinen Abenteuern und Kämpfen. Die dritte Erzählung zeigt uns die Not, welche die Folge des Aberglaubens ist; sie spielt in jüdischen Kreisen; auch hier steht neben dem Unglückskind Chaike, dem armen Frauchen, eine der Sacher-Masoch'schen Salondamen, Pennina, eine jener Sultaninnen, welche gern den Fuß auf den Nacken anderer setzen. Das Eigentum, welches von der Meinung der Menschen abhängig ist, tritt

uns aus dem Barockrahmen jüdischer Zustände entgegen, die im ganzen etwas Ungenießbares haben, sowie sie im einzelnen auf eine paradoxe Spitze gestellt sind, wo das Thatsächliche an das Abgeschmackte und Unglaubliche grenzt.

Von den übrigen Erzählungen erwähnen wir noch die umfangreichste: „Ein Testament“; hier wird uns in Warwara ein abschreckendes Bild des empörendsten Geizes gezeigt und zugleich ein höchst unwürdiges Liebesverhältnis. Warwara heiratet den reichen Bromirski, indem sie sich schwanger stellt; sie behauptet eine vollkommene Herrschaft über ihn, weiß sich in Besitz des Kassenschlüssels zu halten, zählt ihm das Geld für seine Ausgaben zu und unterhält dabei ein anderwärtiges Liebesverhältnis. Bromirski stirbt! Die reiche Erbin trifft einen frühern Verehrer wieder; er ist verheiratet; sie kauft ihn seiner Frau für eine ansehnliche Summe ab und geht mit ihm auf Reisen. Leider! zeigt sich bei dem Kauf eine laesio ultra dimidiam; denn der gekaufte brustkranke Mann droht der Käuferin, die überdies vor allen Krankheiten einen wahren Abscheu hat, unter den Händen dahinzusterben. Er stirbt auch in der That bald. Die Wirtschaft der geizigen Witwe auf ihrem verfallenden Besitz ist mit sehr prägnanten Zügen geschildert; am Schlusse errichtet sie ein Testament, in welchem sie ihren Hund zum Erben einsetzt. Die letzte Erzählung des Werkes ist: „Das Paradies am Dnjestr“, welche eine Organisation neuer sozialer Zustände, einen kleinen Arbeiterstaat darstellt und zugleich das Glaubensbekenntnis des Verfassers ausspricht. Er schließt sich, wenn er auch den Sozialismus einen edeln Irrtum, den Kommunismus eine brutale Lüge nennt, doch an Sozialisten wie etwa Bazard an, der die Aufhebung des Erbrechts lehrte. Die Eigentumsfrage erscheint ihm in ihrem innersten Wesen eine Lohnfrage: „Das Eigentum

wird gemeinsam sein, der Lohn aber individuell, weil er sich nach der Leistung richten muß."

Man kann nicht verkennen, daß die Erfindung aller dieser Erzählungen einen geistigen Mittelpunkt hat, und daß die Ungeheuerlichkeiten, zu denen die fix gewordene Eigentumsidee führt, besonders in den beiden Frauen Warwara und Feodosia, mit einer vor keiner Paradoxie zurückschreckenden Kühnheit gezeichnet sind. Wir meinen aber, daß, so sehr diese Novellen sich um die Achse eines Grundgedankens kristallisieren, doch das Werk einen weit imposanteren Eindruck gemacht haben würde, wenn es der Autor gewagt hätte, ein großes Ganze zu schaffen und alle diese Fäden der Erfindung zu einem einzigen künstlerischen Organismus zu verweben. Dann aber legt das sehr treue galizische Lokalkolorit eine Beschränkung auf, die wir in Bezug auf den Grundgedanken mißlich finden; die Eigentumsfrage läßt sich in rustikalen Zuständen nicht umfassend genug schildern; das Fabrikwesen, das Proletariat der großen Städte gehört wesentlich mit dazu. Ohne diesen Brennpunkt lassen sich die Ausstrahlungen des Problems nicht zusammenfassen.

Was das Talent Sacher-Masoch's betrifft, so zeigt es sich auch in dieser neuen Sammlung als ein hervorragendes. Naturschilderungen, wie sie der „Heydamak" enthält, stehen ebenbürtig neben Sealsfield, Stifter und Jean Paul; viele Szenen aus dem Volksleben sind von größter Lebendigkeit; die Seelenmalerei ist oft herb und extrem, aber doch originell und geistreich.

Von den Stoffen, die Sacher-Masoch sonst zu behandeln pflegt, wesentlich verschieden ist derjenige des Romans der „Neue Hiob" (1878). Der Held ist ein ruthenischer Bauer, dessen Lebensgeschichte von der Wiege bis ins Greisenalter erzählt wird. Schwere Leiden sind über ihn verhängt und wegen der Geduld, mit der er dieselben er-

trägt, führt er den Namen Hiob: doch er arbeitet sich empor aus der Unwissenheit und dem Drucke der Verhältnisse und wird zuletzt der Wohlthäter der ganzen Gegend. Die Schilderung der ethnographischen Verhältnisse Galiziens, des Kampfes zwischen den Ruthenen und ihren Unterdrückern, den Polen, ist sehr interessant: die Landschaftsmalerei vorzüglich; es geht ein weicher, elegischer Zug durch das Ganze. Gleich hohen dichterischen Wert haben zwei kleinere Erzählungen: „Ilan“ (1882) und der „Alte Kastellan“ (1882). Die erste Erzählung hat einen galizisch-jüdischen Uriel Acosta zum Helden, einen jüdischen Gelehrten, der, von den engherzigen Rabbinern in seinen Forschungen beschränkt, sich vom Judentum lossagt, nachdem er seiner jüdischen Gattin den Scheidebrief geschickt, eine christliche Offizierstochter heiratet, aber als Dozent an der Lemberger Universität wegen seiner freigeistigen, an Darwin anknüpfenden Forschungen verfolgt, von seiner eigenen Frau den Jesuiten verraten, seines Amtes entsetzt wird, und da er den Widerruf, den er seiner Frau versprochen hat, nicht leistet, auch ferner frei vor den Studenten seine ketzerischen Meinungen entwickelt. Durch jesuitische Intrigen in ein Irrenhaus gebracht, wird er später daraus befreit, bleibt aber gebrochenen Geistes und fällt dann im Revolutionskampfe. Das Gemälde ist überaus farbenreich; eine Fülle von Gedanken in durchsichtiger und prägnanter Form findet sich in allen Kapiteln des kleinen Romans. Ein Hauch weicher Elegik durchweht die andere Erzählung: „Der alte Kastellan“.

Außerdem hat Sacher-Masoch allerlei novellistische Sammlungen von geringerem Wert veröffentlicht: „Galizische Geschichte“ (1858), „Liebesgeschichten aus verschiedenen Jahrhunderten“ (dritte Sammlung, 1877), „Wiener Hofgeschichten“ (2 Bde., 1877), die von genauer Kenntnis des jüdischen Lebens zeugenden

„Polnische Ghettogeschichten" (1886) und die meist auf historischer Grundlage ruhenden „Polnischen Geschichten" (1888). Diese Erzählungen sind sehr ungleich in ihrer Haltung und zum Teil etwas flüchtig hingeworfen; so z. B. die Schlacht bei Hochstädt, wo die Frauenintrigen in der Nähe des Schlachtfeldes doch wenig glaublich sind. In „die Messalinen Wiens" (2 Bde., 1873) erreicht die Schlußkatastrophe den Höhepunkt dessen, was sich durch eine brutale Mischung von Grausamkeit und Wollust erreichen läßt; weiter hinaus giebt es nur noch Satyriasis und Nymphomanie.

Schon vor Sacher-Masoch hatte ein anderer österreichischer Autor, Emil Vacano (geb. am 16. November 1840 in Schönberg in Mähren), geistreich Schillerndes und pikant Üppiges in einer ans Paradoxe streifenden Sprachverderbnis und Stilverwilderung novellistisch dargestellt. Diese von falscher Genialität funkelnden Erzählungen schmecken nach dem haut-gout einer westöstlichen Liederlichkeit, wie sie etwa in den emanzipierten Kreisen Rumäniens zu Hause sein mag[1]). Rohe oder verbrecherische Frauen, österreichische und ungarische Kavallerieoffiziere, Vertreterinnen des Komödianten- und Hetärentums, die vornehme Ganzwelt, die mit der Halbwelt wetteifert: das sind die Helden und Heldinnen dieser mit einer gewissen Genialitätssucht hingezeichneten Farbenskizzen, die nur selten kaleidoskopisch zu einem größeren Bilde zusammenschießen. Bisweilen wird die Abenteuerlichkeit im Spiritistisch-phantastischen gesucht wie in dem Zukunftsroman: „Vom Baume der Erkenntnis" (1865), wo die Seelen wandernd in dem Körper untertauchen wie in einem chinesischen Märchen; bisweilen wird das Gebiet des historischen Romans gestreift, wie in der Erzählung: „das

[1]) „Theaterplaudereien" (1865), „Blaues Blut" (1864).

Geheimnis der Frau von Nizza" (1869), welche in den letzten Lebensjahren Ludwig XIV. spielt und in welcher ein Giftmord durch Schnupftabak den Knotenpunkt der Ereignisse bildet; doch am meisten heimisch bleibt Vacano in der Darstellung des künstlerischen Vagabundentums: die Anekdote mit durchsichtigem Skandal, das Pasquill mit halbdurchsichtigen Personensteckbriefen: das ist die Heimat der Vacano'schen Muse; wir erinnern an „die Virtuosen" (1867), „Frivolitäten" (1860), eine Erzählung, deren Heldin, eine blasierte Prinzessin, Liebesverhältnisse mit aller Welt als „momentane Wahrheiten" betrachtet und sich dann erschießt, als sie zu einem katholischen Priester eine hoffnungslose Liebe empfindet. Schwunghaft ist „König Phantasus" (1887). Der Held ist König Ludwig II. von Bayern. Diesen Makarts in Prosa und Duodez hat sich Graf Emerich Stadion (geb. am 17. Februar 1838 in Bellatincz) angeschlossen, der mit Vacano zusammen: „Dornen, Erinnerungen und Ahnungen" in drei Romanen (2 Bde., 1868) herausgab, frivole und pikante Schilderungen aus der österreichischen Aristokratie. Am besten ist der erste Roman: „die Kamelien der Gräfin Elmerice", in welchem wenigstens ein kecker Humor die gewagtesten Schilderungen einigermaßen annehmbar macht. Auch Gedichte „Asta's Lieder" (1882) hat er gemeinsam mit Vacano veröffentlicht; sie haben einen gewissen rhapsodischen Schwung. Mehrere fein empfundene Sentenzen enthält seine Sammlung „Vom Baume der Träume" (1883).

Wenn Sacher-Masoch durch seine ethnographischen Schilderungen, besonders was Land und Leute Galiziens betrifft, Aufsehen erregte, so hat auch ein anderer Autor, Karl Emil Franzos (geb. in Czortkow in Podolien am 25. Oktober 1848, längere Zeit in Wien, jetzt in Berlin lebend als Herausgeber der „Deutschen Dichtung"), als Volks- und

Sittenschilderer des europäischen Ostens sich einen Namen gemacht mit seinem Werke: „Aus Halb-Asien. Kulturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrußland und Rumänien“ (2 Bde., 1876), dem sich später neue Kulturbilder aus Halb-Asien „Aus der großen Ebene“ (1888) anschlossen. Der Autor zeigt sich hier als feiner Beobachter jener Gegenden, in denen weder voller Tag noch dunkle Nacht herrscht, sondern ein seltsames Zwielicht, die weder so gesittet wie Deutschland, noch so barbarisch wie Turan sind. Die Darstellungsgabe, die er in der Schilderung eigener Erlebnisse bei jenen Völkerschaften an den Tag legte, bewährte er auch in seinen selbständigen novellistischen Erzeugnissen, wie „Die Juden von Barnow“, Novellen (1877), in denen er manches bestialische Begebnis mit objektiver Ruhe erzählt, und in den drei Geschichten „Junge Liebe“ (1878, 4. Aufl. 1884), welche peinliche Situationen in feiner Seelenmalerei behandeln.

Der Held des Romans: „Moschko von Parma“ (1880) ist ein jüdischer Soldat aus Barnow, der ein Christenmädchen liebt, das ihm untreu wird, während er im Regiment Parma Soldat sein mußte, da ihm die Mittel fehlten, sich loszukaufen. Nach schweren Erlebnissen kehrt Moschko, gebrochen an Leib und Seele, in die Heimat zurück und stirbt in den Armen seines Sohnes, ohne daß dieser erfährt, der unglückliche jüdische Invalide sei sein Vater. Von der Vorliebe für starke Sensationsmotive zeugt die weniger bedeutende Erzählung: „die Reise nach dem Schicksal“ (1885), in welcher es sich um eine blutschänderische Ehe zwischen Bruder und Schwester handelt, und vor allem: „der Präsident“ (1884). Der Vater hat über seine Tochter zu richten, die ihr Kind gemordet hat: das ist die eigentliche Handlung des Kriminalromans; dieser Vater, der Präsident, hat früher eine Gouvernante verführt und

verlassen; seinem Vater, der in einer ähnlichen Lage ein tief unter ihm stehendes Mädchen heiraten mußte, hatte er das Versprechen gegeben, nie eine Bürgerliche zu lieben und zu heiraten. Der Konflikt im Herzen des Präsidenten bildet den Angelpunkt der Geschichte, er ist mit vieler psychologischer Feinheit herausgearbeitet. Der Vater hilft seinem Kinde zur Flucht, sichert ihm in Amerika eine gute Lebensstellung und bietet sich dann selbst als Sühne für das verletzte Recht. Und als diese verschmäht wird, nimmt er sich das Leben. Es ist ein grelles, ein ergreifendes soziales Bild. Zu seinen Lieblingsstoffen, die in Halbasien spielen, ist Franzos zurückgekehrt in der Erzählung: „Judith Trachtenberg“ (1890). Die Heldin ist die Tochter eines reichen jüdischen Kaufmanns in einer kleinen Stadt, ein schönes Mädchen, das schließlich in dem Konflikt zwischen Liebe und Vorurteil zu Grunde geht. Die Handlung trägt sich vor etwa zwei Menschenaltern in Ostgalizien zu, unter der Regierung des Kaisers Franz; die Volkssitten jener Gegend werden in engster Verknüpfung mit der romanhaften Begebenheit lebendig und anschaulich dargestellt.

Sensationsromane mit voller Ladung des Effekts sind die beiden Romane Leo Wolfram's: „Verlorene Seelen“ (2 Bde., 1867) und „Ein Goldkind“ (1867). Leo Wolfram ist das Pseudonym für Ferdinand Prankenow (1817—71), ein geborener Wiener, zuletzt Hof- und Ministerialrat des kaiserlichen Hauses. „Verlorene Seelen“ enthält Naturschilderungen oft von markiger Kraft, in den Reflexionen von ätzendem Sarkasmus. Bei glänzenden Vorzügen im einzelnen bleibt der Gesamteindruck dieser Romane doch ein unkünstlerischer; in dem Trank, den uns der Autor kredenzt, ist zu viel aufgerührter Bodensatz, und die Grundstimmung desselben erscheint als eine gewisse pessimistische Schadenfreude, welche mit den Ge-

berden und Worten des Mephistopheles ausruft: „Das ist der Lauf der Welt!"

Eine bis zum Raffinement gehende Originalität kann man Leo Wolfram nicht absprechen. In den „Verlorenen Seelen" macht er gleich von dem Recht und der Pflicht des Epikers, uns in medias res zu führen, einen ausgedehnten Gebrauch. Das erste Gemälde des Romans ist eine Badeszene, welche uns die beiden Heldinnen desselben in ihrer unverschleierten Schönheit zeigt, und diese Szene ist mit einem Behagen ausgemalt, das in wechselnden Bildern schwelgt und die Phantasie eines Tabatièrenmalers mit den ausgiebigsten Motiven befruchten müßte.

In „Ein Goldkind" ist besonders der „Hundetelegraph" mit einer Meisterschaft geschildert, welche diese Art von Geheimschrift den Intriganten von Fach bestens empfiehlt. Diese Zeichensprache, ausgeführt mit Hilfe des treuesten Haustieres, das sich nur passiv daran beteiligt, dürfte in der That nur wenigen bekannt sein; auch die Diplomatie ist nicht so auf den Hund gekommen, um ihre Ziffersprache gelegentlich durch diese pantomimischen Hieroglyphen zu ersetzen.

„Verlorene Seelen" ist ein Klosterroman, angeflogen von der Tendenz, die in Gutzkow's „Zauberer von Rom" herrscht, mit freigeistigen Protesten gegen das Cölibat, mit allerlei Intrigen und Spekulationen, durch welche das kirchliche Vermögen bereichert werden soll, mit Abenteuern des Helden, mit Klosterhaft und Befreiung aus dem Gefängnis. Eine der spannendsten Episoden in diesem Gefüge bildet der Diamantendiebstahl, in dessen Darstellung Wolfram eine ebenso lebendige Phantasie wie kriminalistischen Scharfsinn an den Tag legt.

„Ein Goldkind" schildert die Fäulnis der Aristokratie, den rücksichtslosen Egoismus, der vor keinem Verbrechen

zurückscheut, wenn nur die Goldgier befriedigt wird. Die Heldin dieses Romans, Melanie, ist eine der schlimmsten Sirenen und Megären; der Hofstaat, den sie um sich versammelt, besteht aus Gecken, Abenteurern und Verbrechern. Die Schlußkatastrophe mit dem amerikanischen Duell und dem Sturz vom Felsen ist im kühnsten Stil der modernen Sensationsromantik gehalten. Es ist ein Abgrund von Verworfenheit, in den wir hier blicken; die bloß frivolen Charaktere sind noch diejenigen, welche das edlere Element vertreten. In den „Verlorenen Seelen" war, gegenüber Charakteren wie dem Kapitular Konstantin, dem Erbschleicher und Betrüger, und dem habsüchtigen Swatek, der eine platonische Ehe eingeht auf Wunsch der Kirche, um deren Hoffnungen nicht zu täuschen, doch immer noch ein bedeutendes Gegengewicht in dem edeln Eugen de la Porta, dem aus den Schranken der Kirche herausstrebenden Freigeist, und in Stephanie, während in dem Roman „Ein Goldkind" nur ein einziger großer Manzanillabaum gepflanzt ist, der alles in der Runde vergiftet. So ist die pessimistische Schlußklage des Romans berechtigt: „Machtlos senkt den Arm mit dem Schwert die irdische Gerechtigkeit, wenn die Wagschale mit den Beweisen der Schuld emporschnellt, und die *poetische* liegt niedergeworfen, trauernd und gefesselt im Staube vor dem *wirklichen Leben!*" Das aber kann nicht die Aufgabe der Dichtkunst sein, den unbestrittenen Sieg der Schandthat zu schildern und das Schuldlose ohne einen Schimmer der Versöhnung dem Untergang zu weihen.

Die Erfindungsgabe, die Leo Wolfram ohne Frage besitzt, wird durch eine gewisse Undurchsichtigkeit der Darstellung beeinträchtigt, welche die Motive und Verwickelungen nicht immer mit Bestimmtheit vom Hintergrunde der Erzählung loslöst. Die Wurzeln derselben sind oft gleichsam

so durcheinandergeknotet, daß es schwer fällt, sie zu entwirren; darunter leidet auch die Spannung, welche der Autor an und für sich durch glückliche Erfindungen hervorzurufen und zu unterhalten weiß.

Wie die Romane Wolfram's, so muß man auch den Roman Hans von Hopfen's: „Verdorben zu Paris" (2 Bde., 1868) zu den Sensationsromanen rechnen, obwohl die künstlerische Tendenz und der sittliche Grundgedanke ihm ein gänzlich anderes Gepräge aufdrücken als den ebenerwähnten Erzählungen. Doch der Gang der Handlung selbst führt uns durch alle Stationen der Sensationsromane, Verführung, Flucht aus ungewollter Umgarnung, Polizeigefängnisse und Spitäler. Die Heldin des Romans ist eine Elsässer Gouvernante, welche, nach Paris verschlagen, dort durch eine Reihe von Abenteuern hindurch ins Elend gerät und dem Untergange geweiht wird. Ihr Unglück ist nicht gerade in den Sternen geschrieben; sie ist einem jener Geisterchen verfallen, welche ein moderner Pope, wenn er einen Pariser „Lockenraub" schriebe, notwendig mit aufnehmen müßte unter seine schicksalgewaltigen Miniaturheerscharen; sie verfällt dem „Chic", einem Pariser „Puck", dessen Signalement der Autor von einem seiner Helden in humoristischer Weise entwerfen läßt: „Der Chic ist das Anmutige in der Form des Einfältigen, und das Einfältige in der Form des Anmutigen; er ist niemals das Notwendige und doch für jeden, der seine Bekanntschaft gemacht, das Unentbehrliche; Chic ist das Unerhörte im Alltäglichen, was dich zum Lachen zwingt, ohne lächerlich zu sein, ist das Entzückende im Allergewöhnlichsten von der Welt; Chic ist das Gewählte im Einfachen und das Versöhnende im Auffallenden; vor allem aber ist es das Reizende, was da blendet und berauscht, verrückt und bezaubert in einem Nu, die Grazie auf Einem Bein, Amor auf allen Vieren; Chic

ist die Art, den kleinen Finger zu geben, daß es mehr Freude macht als die ganze Hand und doch dabei eine Hand ahnen läßt, wie man sie schöner, köstlicher noch nie in der seinigen gehalten; Chic ist die Art, wie du in die Falten deines Kleides fassest, um hinter dich zu gucken, wenn auch das, was hinter dir geschieht, mit deines Kleides Falten keinen Zusammenhang hat; Chic ist die Toilette, welche man sieht, welche genau Rechenschaft ablegt über die Toilette, welche man nicht sieht; Chic ist der launigste Zufall und die überlegteste Absicht; Chic ist das Verführerische in sozial gangbaren Formen; Chic ist das Haarlöckchen, welches dir über die Stumpfnase fällt und die Art, wie du darunter hervorschielst und zwinkerst; Chic ist, was das Knarren deiner Stiefelettchen plaudert und was deiner Kleider Rauschen sich erzählt; Chic ist die Nadel, die da haftet, und das Häkchen, das da bricht — du hörst, mein Kind, es läßt sich nicht erschöpfen; denn wie gesagt, der Chic ist alles und nichts."

So wird der liebenswürdigen Marguerite die Bedeutung des Chic auseinandergesetzt und sie beeilt sich, diesem geheimnisvollen Wesen auch wissenschaftlich beizukommen, indem sie die sehr reichhaltige Bibliothek ihres Brotherrn durchstudiert. In dieser Bibliothek ereilt sie dann auch eines Nachts das Verhängnis; ein Abenteurer, Fortunato, der schon früher ihre Bemühungen um den Chic erkennt, bringt ihre Tugend zu Fall; sie entflieht mit ihm, kehrt dann nach Paris zurück, wird von Fortunato einem Freunde anvertraut, der noch eine schlimmere Abart der abenteuerlichen Spezies vertritt, das ihr bestimmte Geld durchbringt und sie selbst als leichte Beute erobern will. Auf der Flucht vor diesem häuslichen Beschützer erkrankt sie, wird zuerst in das eine, dann in das andere Spital gebracht, wo sie ihren Leiden erliegt. Ein treuer Freund, Kurt,

ein deutscher Baron, den sie verschmäht hat, weil er ihr keine Lebensstellung anbieten kann und weil er den Chic weder besitzt noch zu würdigen weiß, verfolgt mit Andacht ihre Spuren in dem Pariser Labyrinth und findet erst die Tote, der er ein anständiges Grab verschafft. So sehr ist dieser deutsche Baron von allem Chic entfernt, daß er sich entschließt, Restaurant im Quartier latin zu werden. Und doch, mögen die Servietten der Wirtschaft auch seine Adelskrone verleugnen — welch ein Adel des Gemüts in dieser rührenden deutschen Treue, die in dem modernen Paris nicht zu den Modeartikeln gehört!

Hopfen's Roman ist keine Lektüre für Konfirmandinnen. Szenen wie die Überraschung in der Bibliothek, die Bett- und Fluchtszenen im Gemach des Marquis Anatole und noch manche andere Lebensbilder sind zwar ohne verweilende und ausmalende Frivolität, aber doch mit so resoluten Strichen voll Lebenswahrheit gezeichnet, daß für ganz harmlose Gemüter die Wanderung durch diesen Pariser Bildersaal nicht zu empfehlen ist. Wohl aber sind die anderen Schilderungen des Pariser Lebens und seiner Mysterien, der Volkstheater und Kaiserfeste, der Polizeigefängnisse und Spitäler, der Closerie de Lilas und der Kirchhöfe, von frischester Anschaulichkeit, die Reflexionen sinnreich und treffend und der Stil der Darstellung, bei einer gewissen Härte und Behäbigkeit, doch voll Energie und markiger Kraft.

Leider können wir in dem nächsten Roman Hopfen's, der unvollendet blieb: „Arge Sitten“ (2 Bde., 1869) keinen Fortschritt erkennen. Die Komposition ist zu locker, der Humor zu originell-knorrig, die Linien der Zeichnung zu eckig, zu sehr nach der Seite der Karikatur hin ausgebogen, die Stimmung eine unsichere; alles erscheint in einer tragi-komischen Beleuchtung. Die Liebesszene im Heu-

schober mit ihrer leichtgeschürzten Pikanterie deutet doch, da sich derartige Szenen bei Hopfen wiederholen, auf eine bedenkliche Vorliebe für den haut-gout des sozialen Lebens.

Bei weitem anziehender ist der „graue Freund“ (4 Bde., 1873), ein Roman, dessen Held, wie der Esel Buridans zwischen zwei Heubündeln, zwischen zwei Schönheiten hin und her schwankt. Einzelne Szenen sind auch hier keck und herausfordernd. Doch weht ein Hauch echter Poesie durch das Ganze, die Strandpoesie wetteifert mit derjenigen Spielhagen's an Frische und Anschaulichkeit. Bei allem Barocken und etwas gewaltsam Effektvollen ist doch auch echte Originalität in der Charakterzeichnung und Erfindung der Situationen unverkennbar. „Juschu“, Tagebuch eines Schauspielers (1875), erzählt uns die rührende Geschichte einer Wiener Grisette, die zuletzt, von ihrem Geliebten verstoßen, sich den Tod giebt. Derselbe Revolver, mit dem sich das Mädchen umgebracht, veranlaßt später den Tod ihres Geliebten; er betrachtet ihn und dabei geht ein Schuß los, der noch in dem Revolver steckt. Das erinnert an die alten Schicksalstragödien. Die Erzählung hat etwas Herbes, neben manchem feinen psychologischen Zug. Hopfen's Roman: „Mein Onkel Don Juan“ (2 Bde., 1880) spielt meistens auf einer westindischen Insel, er entrollt eine Welt bunter Abenteuer in oft glänzender, oft barocker Einkleidung.

Eine ganze Kolonie von Sonderlingen hat sich in dem Roman: „die Heirat des Herrn von Waldenburg“ (3 Bde., 1879) angesammelt: der alte ausgesungene Tenorist Artur Bolle, der Organist und Komponist Orlando Hunzelsperger, gewesener Gemahl einer Fürstin ohne Fürstentum, der abgeschabte, fabelhaft genügsame Litterat Fridolin Löwe. Es sind dies seltsame Gestalten, wie sie den Erzählern der romantischen Schule vorschwebten. Den Reichtum seiner Er-

findungsgabe bewährt er in zahlreichen Erzählungen: in den „Bayrischen Dorfgeschichten" (1878), deren Figuren, namentlich der einsiedlerische Praktikant in der gleichnamigen Geschichte, aus echtem Kernholz geschnitzt sind; in der „Geschichte des Majors" (1879) und den etwas matteren „Neuen Geschichten des Majors" (1890), in der Sammlung „Kleine Leute" (1880). „Eine wunderbare Heilige" (1885) fesselt durch den interessanten Charakterkopf des Titelhelden und durch lebendige Schilderungen des Wiener Treibens; die studentische Geschichte: „der letzte Hieb" (1885) ist sehr frisch und flott geschrieben und reich an farbigen Bildern des akademischen Lebens. Wir können hier nicht alle Blumen aus dem Blütenstrauß von Hopfen's erzählender Muse einzeln betrachten[1]; überall zeigt er scharfen Blick für Welt und Leben und bewährt sich als ein feinspüriger Seelenmaler, welcher besonders auf seinen geheimen Schleichwegen das Gemüt des Menschen belauscht. Ähnlich wie Paul Heyse liebt er es, Ausnahmezustände des Seelenlebens zu schildern; aber er liebt nicht die feingeistigen Haarstriche wie dieser Dichter; die derben Grundstriche wiegen vor. Er packt das Leben resolut an mit fester Hand und seine Muse findet sich am behaglichsten und wohlsten, wenn sie absonderliche Charaktere schildern kann, unter deren barocker Hülle ein echt menschliches Herz schlägt. Soviel Krankhaftes sie schildern mag: sie selbst hat einen gesunden Herzschlag, ein nicht überreiztes Leben und trachtet in eigenartigen Schöpfungen nach kerniger Naturwahrheit.

Zu den Sensationsromanen kann man auch den Roman: „Wendenburgische Junker" von C. Spielmann (3 Bde., 1869) (Karl Friedrich Kerkow, geb. in Friedland

[1] Wir erwähnen noch: „Brennende Liebe" (1884), „das Allheilmittel" (1885), „Zum Guten" (1885), „der Genius und sein Erbe" (1887), „Robert Leichtfuß" (1888).

in Mecklenburg am 17. Dezember 1828) rechnen, der das Gebahren der mecklenburgischen Junker mit ihren extremen Standesvorurteilen und ihrem feudalen Cynismus mit großer Vorliebe, aber auch mit Homerischer Naivetät schildert und die Handlung durch starke Effekte auffrischt, Überschwengliches und tüchtig Lebenswahres etwas stillos vermischend,[1]) während Hermann von Maltitz[2]) in seinen Hof- und Adelsromanen sowie in seinen geschichtlichen die allzustarken Gewürze vermeidet, dafür aber in eine ermüdende Breite verfällt.

Als Romane aus der Kavalierperspektive kann man diejenigen von Johannes van Dewall (August Kühne, geb. am 28. November 1829, Offizier in den Feldzügen von 1866 und 1870, verabschiedet als Oberstleutnant, gest. in Wiesbaden den 16. August 1883) bezeichnen; besonders seine ersten Erzählungen: „der rote Baschlik" (1873), „eine große Dame" (2 Bde., 1875), „der Spielprofessor" (1874), „der Ulan" (1875), „Elsa Hohenthal" (1876); ihren Hintergrund bildet meistens der höhere Sport, besonders der Sport, der an den Spieltischen der Bäder heimisch ist. Wettrennen, Duelle, militärische Abenteuer spielen mit in die Handlung hinein oder bilden ihre Wendepunkte. Die Helden der Dewall'schen Romane sind keine geistreichen Kavaliere à la Semilasso, keine politischen Tories oder Whigs, keine Weltfahrer mit größeren Perspektiven; es sind entweder

---

[1]) Andere Schriften von Spielmann sind: „Ismael", Roman (1862); „Leicht geschürzt", Humoresken (6 Bde., 1885), „In Trikot" Zirkusbilder (1887).

[2]) „Der Braunschweigische Hof und der Abt Jerusalem" (3 Bde., 1863); Altadelige Haus-, Hof- und Familiengeschichten": I. „die von Vehsel" (4 Bde., 1865), II. „das gräfliche Haus Rottorff" (4 Bde., 1865), III. „der Hof zu Dalwitz und seine Leute" (4 Bde., 1865), „Lucas Kranach" (3 Bde., 1860) u. a.

junge Edelleute, die in den Bädern an der Spielbank thätig sind, spazierenreiten, sich verlieben und gelegentlich duellieren, oder es sind Militärs, die sich aber weniger auf dem Schlachtfelde als in den Abenteuern der Salons auszeichnen. Diese ganze Welt mit der weiblichen Ganz- und Halbwelt wird in resoluter Weise dargestellt: der Stil ist der Kavalierstil, kurz angebunden, die Zigeunersprache dieser Kreise mit kundiger Gewandtheit handhabend, im Gebrauch von Fremdwörtern nicht spärlich und zurückhaltend, so daß das Ganze hinlänglich bunt erscheint, um sich von der schlichten Prosa der bürgerlichen Novellistik zu unterscheiden. Bisweilen wird der Parfüm der Salons durch etwas Stallgeruch abgelöst; immer aber bewegen wir uns in der Sphäre des Kavaliers. Die Heldinnen sind entweder sehr pikante Weltdamen, die vor keinem Abenteuer zurückschrecken, wie „die große Dame", oder es sind liebenswürdige Schönheiten, die sich in problematischen Verhältnissen bewegen, wie die Besitzerin des „roten Baschlik" und Else Hohenthal, oder es sind normale Vertreterinnen der Halbwelt, wie die Genossin des Spielprofessors, die von ihm als Lockspeise für die anwesenden Gimpel benutzt wird. Einen mehr humoristischen Ton schlug Johannes van Dewall in der Erzählung: „Don Enrique de Ramiro" (1877), eine im romantischen Kostüm auftretende Ehehumoreske. In seinen späteren größeren Romanen bewegt sich der Autor zwar immer in demselben Lebenskreise; in seinem besten Roman: „Strandgut" (3 Bde., 1877) ist einer der Helden ein wüster, abenteuernder Kavalier, aber hier wie auch in dem „Roman eines Hypochonders" (1880) ist doch ein Streben nach größerer psychologischer Vertiefung unverkennbar. Das gilt noch mehr von dem Roman: „Nadina" (1884), dessen Komposition am meisten künstlerisch erscheint von allen Werken Dewall's. Denn sie hat gleichsam eine kontrapunktische Bewegung und

Gegenbewegung. Der Onkel hat ein stürmisches Leben voller Leidenschaften hinter sich: da läuft er noch in den Hafen eines stillen Familienglücks ein. Der Neffe hat nur eine einzige glühende Liebe; aber er geht an dieser Liebe zu Grunde, denn unwürdig ist das Weib, zu dem ihn seine Leidenschaft hinzieht. Weniger glücklich ist Dewall in den Romanen mit geschichtlichem oder zeitgeschichtlichem Hintergrund; wie in „Katharina Ollsand“ (3 Bde. 1884), in welchem wie in Spielhagen's Roman: Noblesse oblige, das Hamburg der Franzosenzeit, allerdings mehr in seinen geheimen Vorgängen, dem Spionen- und Schmugglerwesen den Hintergrund bildet, und in dem Roman: „An der Grenze“ (2 Bde. 1884), welcher in dem polnischen Aufstand gegen Rußland 1863 spielt. In beiden Werken fehlt es nicht an sehr lebendigen Schilderungen, doch diese verlaufen sich zu sehr ins Äußerliche und es fehlt den Hauptcharakteren das tiefe innerliche Leben.

Der Zeitroman erhielt natürlich durch die politischen, sozialen und religiösen Bewegungen der Zeit eine bestimmte Färbung, oder einzelne besonders anziehende Lebenskreise wurden selbständig behandelt. Wenn sich die Grundgedanken der Zeit auch in den oben erwähnten Romanen spiegeln, so bildet sich ohne künstlerische Bedeutung neben ihnen der Tendenzroman, in welchem die Idee nicht innerlich lebendig, sondern nur äußerlich als Tendenz, als Phrase, als Etikette angeheftet war. Hierher gehört zunächst die Mysterienlitteratur, deren von Eugen Sue aufgewühlte Staubwolken bald den ganzen Horizont des deutschen Lesepublikums verfinsterten. Das Proletariat spielt in den Romanen von Gutzkow, Prutz, Gisеke u. a. keine unbedeutende Rolle; — wie könnte auch ein modernes Kulturgemälde das Leben der zahlreichsten und ärmsten Klassen ignorieren, deren Bedeutung von Tag zu Tage wächst und nicht bloß

die alten Systeme der Nationalökonomie, sondern auch alle sozialen Verhältnisse selbst mit bedenklicher Neuerung bedroht? Doch das Elend, welches durch die Proletarier vertreten ist, kann in einem Kunstwerke und selbst in einem künstlerisch geordneten Romane nie in grellster Ausführung erscheinen, am wenigsten ohne versöhnende Kontraste; und so haben es auch jene Romandichter wohl als Kontrast benutzt, aber nicht allein in den Vordergrund gestellt. Dennoch wirkte das französische Vorbild mit seinen grellen Bildern, seinen prickelnden Nervenreizen, seinen gewaltthätigen Verwickelungen und Aufregungen, mit dieser ganzen, wild trotzigen Positur, welche mit drohender Faust der Gesellschaft gegenüberstand, zu mächtig, um nicht auch in Deutschland Romane hervorzurufen, deren einzige Vignette der Lazarus sein könnte, dem die Hunde die Schwäre lecken: Proletarierromane, deren Bühne die Keller, die Bodenkammern, die Spelunken jeder Art sind und deren Fabel oft mit ebenso wenig Kunst zusammengeflickt war, wie die Hosen und Jacken ihrer Helden. Man brauchte nicht erst die Kriminal- und Polizeiakten durchzunehmen, um die Überzeugung zu gewinnen, daß auch jede größere deutsche Stadt ihre Mysterien besitzt, Zufluchtsstätten des Elends und des Verbrechens, an denen die modische Welt verächtlich vorbeieilt, die sie aber in der löschpapierenen Verklärung eines Romans in Boudoirs und Salons nicht ohne Andacht genießt. Die verborgenen Zusammenhänge der vornehmen Welt reichten bis in alle diese Winkel hinein — welch eine Fülle von Romanmotiven ließ sich hier an der Quelle schöpfen, welche düsteren und gräßlichen Bilder traten in diesen Umgebungen ungesucht hervor, welche sozialen Höllenbreughels hingen hier an den kahlen Wänden! Das waren keine Callot'schen Phantasiestücke; das war Natur, Wahrheit, Wirklichkeit; diese Gestalten standen an allen Straßenecken, jeder Polizeikommissär

besaß ihr Signalement; und doch machten sie einen erschütternden Eindruck auf die Gemüter, sobald sie von der Feder eines Romanschreibers illustriert wurden. So erschienen Mysterien von Wien, von Berlin, von Petersburg, von Hamburg, von Amsterdam, von Breslau, von Königsberg, ja von Altenburg, welche wohl hin und wieder als Volksbilder aus dem Städteleben, als Bereicherungen städtischer Lokalkenntnisse nicht ohne Wert waren, auch nicht ganz in neufranzösischer Tendenzwut aufgingen, sondern manche Ader des deutschen Gemütes zu Tage legten, aber dennoch tief unter jedes ästhetische Niveau herabsanken. August Braß[1]), später als gewandter Publizist und Redakteur der „Nordd. Allg. Ztg." ein warmer Anwalt der Bismarck'schen Politik, und Ludwig Schubar[2]), auch sonst routinierte Autoren der Unterhaltungslitteratur, führten den Reigen der deutschen Mysterienromane mit vielbändigen Skizzen aus den innersten Winkeln und äußersten Vorstädten der Spreepalmyra.[3])

Noch lebhafter mußten die religiösen Bewegungen der Neuzeit in den Romanen wiederklingen; nur lag hier die entgegengesetzte Gefahr nahe, statt einer brutalen Äußerlichkeit eine verschwebende Innerlichkeit zur Trägerin geistiger Kollisionen zu machen. Es begann sogar eine hin und her gehende Romanpolemik auf diesem Gebiete; einer Anklage in zwei Bänden antwortete eine Verteidigung in drei Bänden. Hier wurde der Pietismus angegriffen, am heftigsten

---

[1]) „Mysterien von Berlin" (5 Bde., 1844—45), außerdem: „Der Proselyt" (2 Bde., 1846), „Bauer und Edelmann" (1845), „Das Gespensterhaus" (2 Bde., 1847).

[2]) „Mysterien von Berlin" (12 Bde., 1846—47); „Gesammelte Schriften" (21 Bde., 1846—47).

[3]) Der neue naturalistische Roman hat, wie wir sehen werden, diese Erbschaft angetreten, namentlich Max Kretzer, aber auch Hermann Heiberg und Paul Lindau haben Beiträge zur Berliner Mysterienlitteratur geliefert.

von Heribert Rau[1]), einem nicht ausgegorenen, aber redlich strebenden Talente, das nur die Drucker der Tendenz zu scharf auffsetzt, um ästhetisch zu befriedigen; außerdem von dem gewandten Erzähler Friedrich Friedrich in den „Orthodoxen" (2 Bde., 1851) und von Karl Wartenburg in dem Roman: „Eine vornehme Frau" (1869); dort wurde er verteidigt, nicht nur durch den heraufbeschworenen Schatten Spener's[2]), nicht nur durch die mildbeleuchteten, im Herrnhutischen Stil gehaltenen „Kleinen Erzählungen" (1858) und „Dorf- und Stadtgeschichten" (1858), von Marie Nathusius, sondern auch durch Pasquille auf seine Gegner, wie sie der berüchtigte Roman: „Eritis sicut Deus" (3 Bde., 1854), ein prächtiges Schaustück herausfordernder Gottseligkeit und ihrer Skandalsucht, im Übermaße enthält. Die spätere Schrift, in welcher die Verfasserin des letzten Romans denselben als ein Werk spezieller göttlicher Offenbarung hinstellt, zeigt wohl den ganzen Bankrott dieser Richtung und ihre Selbstüberhebung, die sich heuchlerisch hinter Visionen versteckt, mit unwidersprechlicher Klarheit. Auf der andern Seite fanden auch die Christkatholiken ihren Homer in Lubojatzky[3]), einem frisch zugreifenden Autor, der seine Harpunen in alle großen Wallfische des Jahrhunderts von Napoleon bis zu Louis Philipp schlägt, und selbst die Spaltungen innerhalb der evangelischen Landeskirche, zu deren Verständnis schon eine fein zugespitzte Konsistorial-Dialektik gehört, wurden in einem ausführlichen Romane breitgetreten.[4])

Auch die politischen Kämpfe der Neuzeit, in denen wenigstens ein frisches Leben pulsiert, wurden in langatmigen

---

[1]) „Die Pietisten" (3 Bde., 1841); „Genial" (1844).

[2]) August Wildenhahn, „Spener" (2 Bde., 1842).

[3]) „Die Neu-Katholischen" (3 Bde., 1845).

[4]) Van der Meulen, „Die Separatisten" (2 Bde., 1845).

Romanen ausgebeutet. „Schleswig-Holstein," die Freischaren, die Berliner Demokraten, ja selbst Robert Blum, und zwar in phantastischen Beziehungen, welche an die alten Räuberromane erinnerten, wurden die Helden dieser neugeschichtlichen Lebensbilder, denen sich, wie wir oben sahen, die kriegsgeschichtlichen Romane anschlossen. Durch Klarheit der Auffassung und Tüchtigkeit des Charakters zeichnen sich vor den eben genannten die „Neuen deutschen Zeitbilder"[1] von Jodocus Temme (geb. am 22. Oktober 1798 zu Lette in Westfalen, gest. am 14. November 1881 in Zürich) aus, dem bekannten Juristen und radikalen Deputierten der preußischen Nationalversammlung, welcher in den unfreiwilligen Mußestunden des Gefängnisses Selbsterlebtes mit romanhaften Arabesken glossierte und, was ihm an poetischer Begabung fehlte, durch eine nicht bloß äußerliche Treue der Darstellung ersetzte. Wunderbarerweise sind es weibliche Schutzheilige, die er in seinem demokratischen „Salon" verherrlicht, und deren Biographien er mit juristischer Sorgfalt in den Motiven schreibt; Temme's spätere Romane haben zwar kriminalistische Spannung, aber sie sind oft allzu flüchtig in einem meist kurz angebundenen Stile hingeworfen.

Eine Reihe von Kriminalnovellen und Romanen hat Ewald August König (geb. am 22. August 1833 zu Barmen), veröffentlicht. Die meisten sind gut erzählt und die Spannung, welche auf Lösung der in der Gestalt zweifelhafter Thatsachen aufgegebenen Rätsel geht, ist meistens mit Glück festgehalten. Doch findet sich auch oft Triviales und

[1] „Anna Hammer" (3 Bde., 1850); „Elisabeth Neumann" (3 Bde., 1852); „Josephe Münsterberg" (3 Bde., 1853); „die Verbrecher (1855); „Anna Jogszis" (1856); außerdem: „Kriminalnovellen" (10 Bde., 1863); „Schwarzort" (3 Bde., 1863); „Dunkle Wege" (3 Bde., 1863); „Die Frau des Rebellen" (2 Bde., 1867) u. a.

Schablonenhaftes in den Schriften dieses Erzählers, indem sein Reichtum an Erfindung nicht mit seiner Produktivität Schritt hält[1]).

Von einzelnen Lebenskreisen wählte der Roman besonders die Theaterwelt zu selbständiger Behandlung aus, indem diese nicht bloß durch ihre abenteuerlichen Lizenzen einen willkommenen Stoff bot, sondern sich auch seit Goethe's „Wilhelm Meister" einer klassischen Sanktion erfreute. Für die Liebschaften der großen Herren, für das Kapitel der „freien Liebe", für die „Physiologie" der Ehe oder vielmehr für ihre „Chemie" als ein dritter auflösender, wahlverwandter Stoff war eine Schauspielerin, Sängerin und Tänzerin in fast allen Romanen eine unentbehrliche Figur. Die Theaterwelt trat als die Welt der organisierten Emanzipation den bürgerlichen Lebensverhältnissen gegenüber; doch in der neuesten Zeit wurde sie auch selbständig behandelt, und es zeigte sich, daß sich in ihrem eigenen Bereiche mancherlei tiefe und ergreifende Konflikte darboten. Zwar der Lustspieldichter Roderich Benedix[2]) und der vielseitig gebildete Louis Schneider[3]) (1805—1878) sammelten äußerliche Randzeichnungen zum Bühnenleben, bunte Abenteuer und Reflexionen, denen es nicht an einer behäbigen Breite fehlt, allerdings auch nicht an richtigen und treffenden Bemerkungen,

---

[1]) Ewald August König: „Die Uhr der Fürstin", Novelle (1873); „Unter Polizeiaufsicht", Novelle (1874); „Der Sohn des Sträflings", Novelle (1874); „Haus Freiberg" Roman (1876); „Die Wege zum Glück" (4 Bde., 1878); „Auf der Bahn des Verbrechens" (4 Bde., 1876); „Schuld und Sühne" (4 Bde., 1880) u. a.; für seinen Roman: „durch Kampf zum Frieden" (1871) gewann er einen New-Yorker Preis von 1000 Thalern.

[2]) „Bilder aus dem Schauspielerleben" (2 Bde., 1847).

[3]) „Schauspielernovellen" (2 Bde., 1839); „Der Kapellmeister von Venedig" (1856).

während ein anderer Autor, **August Lewald**[1]) aus Königsberg (1792—1871), der in seinen Aquarellen, Skizzen und Genrebildern ein für die leichteste Gattung der Litteratur ausgiebiges Talent, feine Beobachtungsgabe, Weltbildung und einen im Bade- und Theaterleben und auf Reisen geschulten chevaleresken Humor an den Tag legt, in seinem „**Theaterroman**" (5 Bde., 1841) gegen das ganze Theaterwesen herb polemisch auftritt. Dagegen suchte **Bührlen**, ein gefälliger Autor von Goethe'scher Grazie und Feinheit, in der „**Prima Donna**" (2 Bde., 1844) den Kampf des Weibes, das seiner künstlerischen Begeisterung, seinem inneren Berufe zur Bühne folgt, mit den unsittlichen Konvenienzen des Theaterlebens darzustellen: ein Thema, welches in einem konkreten Lebenskreise den Kampf zwischen Ideal und Wirklichkeit widerspiegelt, während **Max Kurnik** in seiner „**Angela**" (2 Bde., 1852) die Kunst der Täuschung, welche, von der Bühne ins Leben übertragen, sich selbst vernichtet, mit verständiger Analyse schildert. Ähnliche Aufgaben stellten sich der feinsinnige Verfasser der Idyllen „an der Theiß" und „aus dem Banat" **Friedrich Uhl** (geb. am 14. Mai 1824 in Teschen) in dem Roman: „**Die Theaterprinzessin**" (3 Bde., 1863) und **Freiherr von Loën**, der langjährige kunstsinnige Intendant des Weimar'schen Hoftheaters, in „**Bühne und Leben**" (1864). Der Dramatiker **Ernst Wichert** erfaßt in seinem Roman: „**Hinter den Kulissen**" (3 Bde., 1872) den Stoff, den die deutsche Theaterwelt ihm bietet, mit ostpreußischer Gediegenheit und Gründlichkeit. Wir werden hier durch die verschiedensten Klassen des Theaters, von den Singspielhallen, den Provinzialstadt-

---

[1]) „**Gesammelte Schriften**" (12 Bde., 1844—1846); „**Die Geheimnisse des Theaters**" (1845). Lewald's letzte Romane, wie „**Der Insurgent**" (2 Bde., 1865) verfolgen ultramontane Tendenzen.

theatern bis zu den Hoftheatern hindurchgeführt; wir lernen Sängerinnen, Schauspielerinnen, Direktoren, Dramaturgen und Rezensenten von jedem Kaliber kennen. Die Darstellung beruht auf genauer Kenntnis des deutschen Theaters, ist mit Geist durchgeführt und bietet manche Anregungen für theatralische Reform. Die Erfindung ist gut, doch die Romantechnik des Autors nicht vollkommen; er weiß mit seinen Erfindungen nicht die fieberhafte Spannung hervorzurufen, wie routiniertere Autoren. Ein interessantes Problem behandelt Adolf Wilbrandt in seinem Roman: „Gott Amor" (2 Bde., 1880). Erst die Liebe erscheint als die begeisternde Muse der dramatischen Künstlerin, die sich vorher im dunkeln Drange nicht des rechten Weges bewußt war und als talentlos erschien. In seinem Roman: „Dora" (2 Bde., 1886) schildert uns Robert Byr die Gefahren des Theaterlebens, aus denen sich die Heldin endlich in eine glückliche Ehe flüchtet. Novellistische Streiflichter auf die Bühne finden sich bei Emil Vacano, Carl August Dempwolff, Anna Löhn u. a.

Auf ganz lokalem Grunde spielen Adolf Bäuerle's (geb. am 9. April 1786 zu Wien, gest. am 19. September 1859 zu Basel) Theaterromane: „Ferdinand Raimund" (3 Tle., 1855) und „Therese Krones" (5 Bde., 1854—1855). Künstlerisch wertlos, bewegen sich diese Theatergemälde auf dem unterhöhlten Boden des Wiener Lebens, auf welchem die Schminke der Naivetät und des Humors nur äußerlich aufgetragen ist. Es sind Tragödien aus der Welt der Posse; darin beruht der eigentliche prickelnde Reiz der Stoffe. Ein Possendichter, der sich selbst das Leben nimmt, eine Possendarstellerin, in deren Leben sich eine Pitaval'sche Kriminalgeschichte verwebt, Mord und Selbstmord hinter lustigen Couplets und heiteren Witzen, hervorgrinsend aus der bunten Garderobe des Lumpacivagabundus: das

war die Welt des Wiener Theaters, und nicht anders war das Theater der Wiener Welt. Ein tragisches Los vertrieb den „humoristischen“ Autor dieser Romane bald selbst aus Wien, und nicht lange darauf sollte auch der Selbstmord in den Kreisen der höchsten Staatsmänner Österreichs und Ungarns zur Tagesordnung gehören!

Mit wenigen Worten will ich hier meines eigenen Anteils an unserer Romanproduktion gedenken. Der Roman: „Im Banne des Schwarzen Adlers“ (3 Bde., 1875) hat zum Hintergrund das Preußen des jungen Friedrich: das Leben des Kronprinzen in Rheinsberg und sein dortiger geistreicher Hof, das Einrücken des Königs in Schlesien, in Breslau, der erste schlesische Krieg und die Schlacht bei Mollwitz werden treu nach den Überlieferungen geschildert. Die Liebe des jungen schlesischen Freihern Arthur zu einem preußischen Fräulein zieht sich mit wechselnden Abenteuern durch die Erzählung. Der Sieg des freieren preußischen Geistes über das jesuitische österreichische Regiment in Breslau und Schlesien ist des Romans geschichtsphilosophische Grundlage.

„Welke Blätter“ (3 Bde., 1878) ist ein in Ostpreußen zur Zeit der liberalen Bewegung am Anfang der vierziger Jahre spielender Roman, der Held ein junger Gutsbesitzer von Blanden, der sich durch Erlebnisse der Vergangenheit sowohl im Glück seiner Liebe wie in seinem politischen Wirken stets gehemmt sieht. Die Tendenz des Romans liegt in den Schlußworten: „Niemand kann seine Vergangenheit überwinden. Ungeahnt richtet sie sich auf wie ein Gespenst und greift vernichtend in unser Leben ein“. Schilderungen des ostpreußischen Lebens auf dem Lande, des Königsberger Muckertums und der liberalen Bewegung in der Pregelstadt bilden den kulturgeschichtlichen Untergrund, von dem eine tragisch endende Liebe und eine, die nach

schweren Konflikten das Glück in der Ferne sucht, als die freierfundenen Vorgänge sich abheben.

„Das goldene Kalb" (3 Bde., 1880) ist von mehreren Seiten ein „Märchen im Frack" genannt worden: die Aufgabe, alle Kreise zu schildern, welche der Anbetung des goldenen Kalbes verfallen sind, und ein Kulturgemälde der neuesten Zeit in dieser Beleuchtung zu entwerfen, konnte nur gelöst werden, wenn der Autor für den verknüpfenden Faden das Recht einer etwas kühnen und abenteuerlichen Erfindung in Anspruch nehmen durfte. Auch war es durch diese Aufgabe gegeben, daß in Charakteren und Situationen mehr die Nachtseiten der Gesellschaft hervorgekehrt wurden: denn es galt ja, ein Gemälde der Korruption zu entwerfen, wie sie sich unter den Einflüssen der Geldherrschaft entwickelt hat; gleichwohl liegt in dem Charakter des Helden, in demjenigen der beiden weiblichen Hauptcharaktere, Leonore und Alma, in Gestalten wie der alte Korrektor wohl ein ausreichendes Gegengewicht gegen die Vertreter jener Kreise und einer Philosophie der Verzweiflung, wie sie die verwüstete Genialität eines Sintenis zum Ausdruck bringt. Daß der Grundriß des Ganzen ein gewisses äußeres Schema, eine formelle Symmetrie zeigt, die den Eindruck der Unfreiheit macht, ist gewiß mit der eigenartigen Architektnr und Tendenz des Werkes zu entschuldigen; selbst in Dante's „Inferno" folgt ja ein höllischer Trichter auf den anderen. Keinesfalls sind einzelne grelle Szenen Selbstzweck, und daß über vielen eine ironische Beleuchtung schwebt, wie über den Irrenhausbildern, ist ja mehrfach von einer feinfühligen Kritik hervorgehoben worden.

„Das Fräulein von Saint-Amaranthe" (3 Bde., 1881) spielt in der französischen Revolution und behandelt die Liebe des jugendlichen Terroristen Saint-Just zu dem royalistisch gesinnten schönen Mädchen von ihren schwärmeri-

schen Anfängen bis zu dem tragischen Abschluß. Charakterköpfe und Sittenbilder aus der Schreckenszeit sind in den Fortgang der psychologischen Haupthandlung verwebt. Die „Erbschaft des Blutes“ (3 Bde., 1882) spielt kurz vor und nach dem Jahre 1870 teils in Deutschland, teils in Paris und enthält Schilderungen aus der Zeit der Kommune, besonders ihres Untergangs, welche, aus den Memoiren der Zeitgenossen geschöpft, wohl im Stande sind, das getreue Bild jener furchtbaren Epoche in der Phantasie des Lesers wachzurufen. Im übrigen hat das Werk die Tendenz, die für viele alleinseligmachende Lehre von der Erbschaft des Blutes zu modifizieren und zwar durch den Nachweis, daß der Einzelne sich davon emanzipieren kann, indem die Erbschaft des Geistes, dies allgemeine Erbe der Menschheit, über jene den Sieg davonträgt. Es handelt sich indes um keine doktrinäre Beweisführung, sondern es ist ein bewegter Familienroman, aus dem jene Lehre hervorgeht; freilich überwiegt die Zahl der Opfer, die sich von der dumpfen Naturgewalt nicht zu befreien vermögen. Ein wehmütig beleuchteter Roman ist: „Verschollene Größen“ (3 Bde., 1886); eine Zahl früherer Berühmtheiten, die sich in einer kleinen Stadt zusammenfinden, steht im Mittelpunkt der an abenteuerlichen Zwischenfällen reichen Handlung. Zwei Romane sind aus dem geschichtlichen Leben herausgegriffen: „Die Papierprinzessin“ (3 Bde., 1884) und „die Tochter Rübezahls“ (3 Bde., 1889). Die Heldin des ersteren ist die Tochter Jean Law's, des Finanzministers der französischen Regentschaft am Anfange des 18. Jahrhunderts — wir werden in diese Epoche maßloser Spekulationen, des gierigen Trachtens nach Gelderwerb und des üppigsten, sittenlosen Lebensgenusses eingeführt. „Die Tochter Rübezahls“ spielt in Schlesien im Jahre 1807 zur Zeit der französischen Invasion, der Belagerung Breslaus und der

Kämpfe in der Grafschaft Glatz. Prinz Jerome und Vandamme sind die geschichtlichen Hauptgestalten: die Heldin selbst ist die Tochter eines alten Rosenkreuzers, eines tiefsinnigen, für die Humanität schwärmenden Denkers, über den die Franzosenherrschaft ein trauriges Schicksal bringt. Die Tochter, die ihre während der französischen Revolution verschwundene, totgeglaubte Mutter als französische Dame im Gefolge Jerome's wiederfindet, gewinnt nach vielen, heldenmütig bestandenen Abenteuern die Hand des Geliebten.

Dritter Abschnitt.

Der Frauenroman und die Novelle.

Johanna Schopenhauer. — Henriette Hanke. — Fanny Lewald. — Wilhelmine von Hillern. — Die Erzählerinnen der Gartenlaube. — Carmen Sylva. — Eufemia Gräfin Ballestrem. — Ida Boy-Ed. — Gräfin Bethusy-Huc. — Sophie Junghans. — E. Junker. — Paul Heyse. — Edmund Hoefer.

Noch mehr, als der historische Roman, bot der Zeitroman den schriftstellernden Frauen ein willkommenes Terrain dar; denn, was ihm unentbehrlich ist, eine glückliche Auffassung des sozialen Lebens, scharfe Beobachtungsgabe, Takt, Anmut der Schilderung, das sind gerade Vorzüge, welche dem mehr passiven und reproduktiven Talente der Frauen eigentümlich sind. Zu einem größeren Kunstwerke von plastischer Vollendung, das eine Idee harmonisch beseelt, reicht die Darstellungsgabe der meisten Frauen nicht aus.

Dagegen ist der Sprung vom Tagebuche, das viele geistreiche Frauen führen, zum Roman kein salto mortale; der Faden ist leicht gefunden, an den sich vereinzelte Betrachtungen, Reflexionen, Schilderungen reihen lassen, und wo er einmal abreißt, da knüpft ihn die mit Thatsachen befruchtende Chronik des Tages und der Gesellschaft rasch wieder an und hilft der erlahmenden Erfindungskraft auf. Damit ist indes die Sphäre bezeichnet, in welcher sich das Talent der meisten schriftstellernden Frauen bewegt: die Welt des Herzens und das Leben der Gesellschaft. Was draußen liegt, das trifft nur hin und wieder in zufälligem Begegnen mit diesem Kerne der Handlung zusammen. Reale Sphären geistiger Thätigkeit, die Kultur im Volksleben, weiter gehende Interessen des Staates und der Menschheit zu schildern: das mußte den Schriftstellerinnen um so ferner liegen, als auch viele Schriftsteller von Ruf und Bedeutung sich mit der Darstellung jener Schönseligkeit, jenes nur in persönliche Fragen eingesponnenen Lebens begnügten. Innerhalb dieses Kreises aber sonderten sich zwei Parteien: die konservative und die emanzipierte. Jene schuf den Familienroman, die Idylle des Herzens, deren Störungen und Trübungen nur vergänglicher Art sein können und überhaupt nur den Charakteren aufgebürdet werden, nicht den Verhältnissen. Wenn auch hin und wieder ein Funke aus der Asche „des häuslichen Herdes“ springt: er erlischt wirkungslos, und die Laren und Penaten wirken segensreich wie früher. Nur die Schuld der Menschen trübt das Glück, das von den Einrichtungen der Gesellschaft verbürgt wird. Umgekehrt klagen die Emanzipierten eben diese Einrichtungen an, welche oft auf dem besten Herzen und dem edelsten Sinne in verhängisvoller Weise lasten. Der Einfluß einer George Sand konnte hier ebenso wenig wirkungslos bleiben, wie der einer Rahel und Bettina. Nicht bloß die Emanzipation der inneren

Bildung wurde proklamiert; auch an den Grundfesten der Ehe rüttelte eine kecke Analyse, welche eine über den Formen stehende höhere Sittlichkeit geltend machte, oder die unverhüllte Sinnlichkeit begann mit ihren Orgien zu prahlen. Der Adel der Poesie wurde nicht überall von diesen Mänaden gewahrt, welche die Pforten des deutschen Musentempels umschwärmten; aber es zeigte sich hin und wieder ein Ernst der Gesinnung, eine Schärfe des Verstandes, eine Glut der Phantasie, welche selbst Problemen von zweideutiger Berechtigung fesselnde Seiten abgewannen. Trotz der gerühmten deutschen Häuslichkeit hat der konservative Familienroman gerade in neuer Zeit in Deutschland wenig Vertreterinnen gefunden, während sich um die Fahnen der Emanzipation eine dichte und kampfmutige Schar drängt. Wer der sittlichen Beschränkung das Wort redete, der lief Gefahr, der geistigen Beschränktheit angeklagt zu werden; und vor dieser Gefahr flohen selbst die geistig Unmündigen in das äußerste Lager der Rebellen.

Die Zeiten sind verschwunden, in denen eine edle Resignation mit dem poetischen Heiligenscheine bekleidet wurde; die Zeiten, in denen eine Johanna Schopenhauer[1]) aus Danzig (1770—1838 in Weimar, wo sie sich längere Zeit aufhielt, dem Goethe'schen Hause nahestehend, Mutter des berühmten Philosophen) ihre „Gabriele" zur Bewunderung und Nacheiferung den deutschen Frauen hinstellte! Dieser Roman[2]) erregte großes Aufsehen; es durchwehte ihn, wie alle anderen Schriften der Verfasserin, der gute Geist des klassischen Weimar, eine ideale Vornehmheit der Darstellung, Klarheit und Wärme der Empfindung, der Zauber des gebildeten und kunstsinnigen Salons. Der Stil, die Charakteristik, die Entwickelung der Handlung konnten für musterhaft gelten. Mit Spannung verfolgte man das

[1]) Sämtliche Schriften (24 Bde., 1829—1832).

[2]) „Gabriele" (3 Bde., 1819—1820).

Geschick des schüchternen Mädchens durch die ganze Skala der Resignation, von seiner jugendlichen Leidenschaft durch die aufgedrängte Ehe mit dem ungeliebten Manne bis zur geisterhaften Glorie der Schwindsucht, in welcher eine neue entsagende Liebe das noch junge Leben knickt! Dies ununterbrochene Opferfest mußte jedes Gemüt ergreifen! Hierzu kamen die wechselnden, immer fesselnden Szenen: der Salon mit seinen medisanten und frivolen Erscheinungen, die romantische Burg Aarheim mit ihrem düsteren Zauberbanne, manche grellen und spannenden Verwickelungen; es war alles aufgeboten, um die engelhafte Erscheinung der Heldin so bedeutsam wie möglich zu machen. Doch konnte man, trotz des gesunden Sinnes der Verfasserin, die sich, wie in ihren anderen Schriften, besonders den englischen und französischen Reisebeschreibungen, auch hier durch scharfe Beobachtung und eine glückliche Charakteristik offenbart, welcher selbst humoristische Farben zu Gebote stehen, nicht vergessen, daß dies Schwelgen in der Poesie der Entsagung doch einen krankhaften, wenig erquicklichen Eindruck macht, und daß die Rolle einer wehmütig erhabenen Resignation hier an zu viele verteilt ist, um nicht an Wirkung zu verlieren. Das Glück, das in der Verzichtleistung auf erkannte höhere Güter besteht, war indes nicht harmlos genug, um den Ansprüchen stiller Gemüter genügen zu können. Diese bedurften einer minder gewagten Sittlichkeit, um mit Behagen ihre eigene Stimmung wieder zu finden, und begrüßten daher mit Vorliebe die Gemälde einer Henriette Hanke[1]) aus Jauer (geb. 1783), in denen die Frömmigkeit nicht einen solchen künstlerischen Anstrich hatte, nicht in so romantischer Beleuchtung auftrat, wie in der „Gabriele“, sondern in einer

[1]) Sämtliche Schriften“ (126 Bde., 1841—1855). Wir erwähnen die Romane: „Claudia“ (3 Bde., 1815), „Die Freundinnen“ (3 Bde., 1826), „Vergeltungen“ (2 Bde., 1830).

einfachen, allen zugänglichen Familienandacht, so recht aus dem protestantisch-bürgerlichen Bewußtsein heraus. Eine Predigersfrau in der Provinz zeichnete ihre Charaktere nach anderen Schablonen, als eine Hofrätin des weltbürgerlichen Weimar, in welchem die Litteraturfürsten einen Zusammenfluß fremder Elemente hervorgerufen hatten, die sich wenig in das Bett des Herkommens fügten. Da Friederike Bremer dem skandinavischen Norden angehört, so kann Henriette Hanke die begründetsten Ansprüche darauf erheben, die treueste Priesterin des deutschen „häuslichen Herdes" zu sein und die unvermeidliche Lesewut deutscher Jungfrauen in einige unschädliche und erbauliche Abzugsgräben geleitet zu haben. „Die Familie" mit allen Schattierungen der Verwandtschaft bildet den Hintergrund ihrer Gemälde; „die Schwägerin", „die Schwester", „die Schwiegermutter", „die Witwen", „Tante und Nichte", „die Pflegetöchter" sind ihre Heldinnen. Ihre Poesie baut, wie eine Schwalbe, am traulichen Sims; sie ist weder eine Nachtigall, noch eine Lerche und trat nur einmal in exotischer Laune als ein kleiner bunter „Kolibri" auf. Das Motto ihrer Schriften ist: die züchtige Hausfrau, welche das Mädchen lehret und dem Knaben wehret; es geht sehr einförmig und alltäglich in ihren Romanen zu. Die blaue Kaffeedecke mit dem dampfenden Mokkatranke, die gewiß jedem Knaben im elterlichen Hause ein eigentümliches Behagen verschafft hat, ruht behaglich über den Tisch gebreitet, auf dem uns Henriette Hanke ihre friedlichen Geschichten serviert; und das Unglück ihrer Helden bereitet uns ein ähnliches Gefühl, als wäre ein unverhoffter Fleck auf die saubere Decke gekommen oder gar eine ganze Tasse umgegossen worden. Das Fleckwasser der Hanke ist ihre ungetrübte Frömmigkeit; durch sie allein erhebt sie sich und andere über die Prosa des Lebens. Ihre Phantasie ist weder reich an Erfindung, noch ihr Geist an

Gedanken; aber sie trifft oft den Ton des Gefühles und verwöhnt die Phantasie ihrer Leserinnen nicht, Außerordentliches zu begehren und die Umgebung schal und nichtssagend zu finden, sondern lehrt sie, sich in dem kleinen Schneckenhause der ihnen zugefallenen Existenz häuslich einzuwohnen.

Dasselbe gilt von Ottilie Wildermuth[1]) geb. Ronschütz (geb. am 21. Februar 1817 zu Rotenburg an der Tauber, gest. am 22. Juli 1877 in Tübingen als Frau des Professors Wildermuth), welche als schlichte Hohepriesterin des häuslichen Glückes und der selbstgenugsamen Laren auftritt, Trost in Leiden predigt und alle Hausmittel angiebt, durch welche man den eifersüchtigen Schicksalsmächten ein zufriedenes Leben abtrotzen kann. Kleine häusliche Gemälde, wie die in den „Schwäbischen Pfarrhäusern", glücken ihr am besten. Als eine mehr kritische Natur erscheint Elise Polko, geb. am 13. Januar 1823 zu Wackerbartsruhe bei Dresden als Tochter des Schuldirektors Vogel, in der „Sabbatfeier" (2 Bde., 1858), einem Romane, der sich zwar in Frauen- und Künstlerkreisen bewegt, aber keineswegs in einer Verherrlichung dieses eximierten, schöngeistigen Lebens aufgeht, sondern die eiteln Posituren der künftigen „Unsterblichkeiten," die sie von selbst einzunehmen lieben oder die ihnen die Gesellschaft aufnötigt, auf das schärfste silhouettiert. Auch die Mängel der Pensionserziehung und die Schwächen der Frauenwelt überhaupt werden von der Verfasserin nicht ohne Humor geschildert. Im ganzen überwiegen freilich die innigen und sinnigen Stellen, die sich meistens auf das Lebensgeschick der beiden Heldinnen des Romans, Margarete

[1]) „Bilder und Geschichten aus dem schwäbischen Leben" (2 Bde, 1852); „Schwäbische Pfarrhäuser" (1856); „Auguste" (1858); „Aus dem Frauenleben" (2 Bde., 1852); (5. Aufl. 1865); „Die Heimat der Frau" (1859); „Perlen aus dem Sande" (1867); „Zur Dämmerstunde" (1871).

und Valerie, beziehen. Außerdem hat Elise Polko die Künstlernovelle mit feiner Kenntnis der Musik und der musikalischen Zustände gepflegt[1]), und in lyrischen Albums vielfach einen feinsinnigen Geschmack bewiesen. Doch ist in letzter Zeit eine Hyperproduktivität unverkennbar, welche allzuviel Unbedeutendes und flüchtig Hingeworfenes zu Tage fördert. Die Lieblingsform der Elise Polko ist die Plauderei, es ist ein Streifen, ein Betupfen oft mit leuchtenden Fingern, oft auch in indifferenter Weise. Historische und kunsthistorische Charakterköpfe in Miniatur, so besonders in den zwei Folgen der „Plaudereien“ (1873), im „Hausalbum,“ in den „Schönen Frauen“ u. a. Dieser litterar- und kunsthistorische Nipptisch verleugnet nicht seine Herkunft aus den Modezeitungen. Bisweilen läßt sich Elise Polko ernstlicher mit ihren Stoffen ein, wie in der Schilderung der Fürstin „Pauline zur Lippe“ (1870) und in den Erinnerungen an Kaiser Alexander: „Am Theetisch einer schönen Frau“ (1860); dann tritt die anmutige Darstellung und die Herzenswärme dieser Schriftstellerin in das beste Licht. Eine mehr fashionable, in das Welt- und politische Leben hinübergreifende Richtung verfolgte Luise von Gall, Levin Schücking's allzu früh verstorbene Gattin (Tochter des darmstädtischen Generals von Gall, 1815—1855). Feinheit und Anmut der Darstellung charakterisieren besonders ihre Bilder aus dem Frauenleben[2]); sie war eine durchaus ästhetische Natur, aber doch von politischen Sympathien und Antipathien bewegt, denen sie in ihren größeren Werken[3]) einen oft lebendigen Ausdruck gab.

---

[1]) „Novellen aus der Künstlerwelt“ (1857); „Neue Novellen“ (12 Bde., 1860—1871); „Faustina Hasse“, musikalischer Roman (2 Bde., 1856).

[2]) „Frauenleben“ (2 Bde., 1856).

[3]) „Gegen den Strom“ (1852); „neue Kreuzritter“ (1853).

Eine ostpreußische Schriftstellerin, Julie Burow[1]), geb. zu Kydallen in Ostpreußen (1806—68), seit 1830 verheiratet mit dem Baumeister Pfannenschmied in Danzig, später in Bromberg, hat durch ihre Romane und Erzählungen aus dem Kreise des Familienlebens ein nicht unbedeutendes Aufsehen erregt. Was sie auszeichnet, ist ein durchaus gesunder, praktischer Tic, eine verstandesmäßige, naturwissenschaftliche Aufklärung, welcher die Sympathien der Zeit entgegenkommen. Diese „Aufklärung“, die in der Stadt der reinen Vernunft und in ganz Ostpreußen seit der Wirksamkeit des großen Denkers Kant dauernde Wurzel geschlagen hat, scheint an und für sich einem poetischen Aufschwunge nicht günstig zu sein; denn sie verbreitet über die ganze Existenz eine Nüchternheit, welche viele still waltende Motive der Poesie ausschließt. Indessen gewinnt die Darstellung dieser Schriftstellerin dadurch an Klarheit und Sicherheit, und ein einfaches, mit seinen wesentlichen Interessen vertrautes Gemüt, dessen Wärme alle ihre Werke belebt, schützt sie vor allzu flacher Versandung. Bei aller Strenge der sittlichen Tendenz vermissen wir doch in ihnen eine gewisse Keuschheit des Seelenlebens, welche sich in der Dämmerung wohl fühlt; denn die Verhältnisse des Lebens und der Natur sind doch nicht so evident, wie sie uns in der oft aufdringlichen Beleuchtung dieser Schriftstellerin erscheinen. „Das Körperliche“ spielt bei ihr eine allzu große Rolle, nicht im ästhetischen, sondern im medizinischen Sinne; sie bebt vor der Berührung mit ekelhaften Krankheiten nicht zurück und

[1]) „Frauen-Los“ (2 Bde., 1850); „Aus dem Leben eines Glücklichen“ (3 Bde., 1852); „Künstlerliebe“ (1859); „Walter Kühne“ (1863); „Der Glücksstern“ (1857); „Der Armut Leid und Glück“ (3 Bde., 1857); „Novellen“ (2 Bde., 1853). Von ihren Novellen verdient die Preisnovelle: „Das Pfarrhaus in Rothanger“ den Vorzug.

gefällt sich in Schilderungen, welche den Cynismus des Lazaretts nicht verleugnen können. Der Held ihres Hauptromans: „Aus dem Leben eines Glücklichen“ ist ein kleiner Buckliger, dessen Charakter mit großer Schärfe der Auffassung aus seinen eigentümlichen physiologischen Bedingungen hergeleitet wird. Das kleinstädtische Leben wird dabei mit großer Beschaulichkeit und Behaglichkeit geschildert, so daß wir an allen Lokalitäten und Vorkommnissen ein warmes Interesse nehmen. Der Geist der Humanität, der Menschen beglückenden Thätigkeit, der am Schlusse in sozialen Organisationen derb-praktisch, ohne alle nach Frankreich schielenden Reflexionen auftritt, giebt dem ganzen Werke jene Weihe, welche den kleinen Lebenskreis innerlich vertieft. Manche erbauliche Betrachtung aus dem Gesichtspunkte des Rationalismus, mancher pädagogische Wink vom Standpunkte naturwissenschaftlicher Bildung, welche die Lehre vom gesunden und kranken Menschen in den Vordergrund stellt, bilden die Arabesken, welche um den Rahmen der einfachen Handlung schweifen. Der kleinstädtische Zug, der sich in ihren sämtlichen Werken findet, wird durch die Lebensschicksale der Verfasserin erklärt, über welche sie in dem „Versuch einer Selbstbiographie“ (1857) Auskunft erteilt. Sie hat sich meistens in kleinen Städten der Mark und der Provinz Posen aufgehalten und dort jene kleinbürgerlichen Lebenserfahrungen gesammelt, welche sie anschaulich darzustellen und mit gesunder Kritik zu begleiten weiß. Wir wollen die Wohlthat des praktischen Verstandes in der Litteratur nicht unterschätzen, da er besonders in unseren Romanen ein weißer Rabe ist; aber ungern vermissen wir den poetischen Hauch und den weicheren Reiz der Empfindung, die Magie der Schönheit.

Eine ähnliche Gesundheit des Geistes und Unerbittlichkeit des Verstandes, aber mit weiteren geistigen Perspektiven

und auf einem Gebiete, welches nicht mehr dem konservativen Familienromane angehört, zeigt eine andere ostpreußische Schriftstellerin, Fanny Lewald aus Königsberg (geb. am 24. März 1811). Mit ihr betreten wir das Gebiet der Emanzipation, deren Losung die freie, geistige Bildung der Frauen ist und welche nur gegen ganz bestimmte Schranken des Gesetzes und der Sitte auftritt. Fanny Lewald ist eine Freidenkerin aus der Stadt „der reinen Vernunft". Sie kommt teils aus dem Judentume her, teils aus dem ostpreußischen Rationalismus und Liberalismus, eine Mischung, welche auf politischem Standpunkte der Verfasser der „vier Fragen", der Sieyes der preußischen Revolution, Johann Jakoby, vertritt. Ein klarer, etwas nüchtern blauender Himmel ruht über der siebenhügeligen Pregelstadt, über den freudlosen Palven Samlands, über den frierenden baltischen Küsten. Da ist die Atmosphäre der Kant'schen Kritik, des ruhig wägenden Verstandes, der mit Gleichmut in die eine Schale die höchsten Güter der Menschheit, in die andere seine eigenen großen und kleinen Gewichte legt. In diesem Luftkreise, der nur wenig poetische Spiegelungen gestattet, atmete zuerst die Muse dieser Schriftstellerin auf; sie zog vor das Forum ihrer Kritik Ereignisse, die sich in nächster Nähe im Kreise des bürgerlichen Lebens begaben und mehr den Verstand, als die Phantasie zu beschäftigen geeignet waren. Sie begann mit einer Physiologie der Ehe; aber der Hintergrund, auf welchem sie diese Probleme auftrug, war etwas farblos; die Phantasie der Dichterin ging nicht weit über den Königsberger Kneiphof hinaus. „Klementine" (1842) behandelte einen verbrauchten Stoff: die Störung der Ehe durch eine frühere Jugendliebe; Pflichtgefühl und Resignation bringen indes das eheliche Leben wieder in das alte Gleis. Bedeutender ist „Jenny" (2 Bde., 1843), reicher an dramatischem Leben, an inner-

lichen Konflikten, an einer humoristischen Charakterzeichnung, welche ihre Typen, wie den Bankier Meyer, aus dem ostpreußisch-jüdischen Leben nimmt. Das Thema der „Jenny“ sind die jüdisch-christlichen Mischehen, ein Thema, das lange Zeit an der Tagesordnung war und durch die bekannten juristischen Verhandlungen, welche die Ehe des Dr. Ferdinand Falkson, des Verfassers von „Giordano Bruno“ (1846), eines klar gehaltenen philosophischen Romans, zur Folge hatte, für Königsberg ein besonderes Interesse gewann. Diese Frage hatte indessen eine vorzugsweise juristische Seite, welche unserer Schriftstellerin nicht unwillkommen war, da sie verstandesmäßige Erwägungen liebt. Wie hätte sie sonst so ausführlich in dem dritten Romane dieser ersten Epoche: „Eine Lebensfrage“ (2 Bde., 1845), dessen Held ein Dichter ist, der unglücklicherweise eine zänkische und prosaische Frau hat, die juristische Seite der Scheidung behandeln können! So wenig wahrhaft ergreifende Poesie die Dichterin in diesen Romanen entwickelte, so bekundete sie doch in der Wahl der Stoffe und ihrer Behandlung eine Eigenschaft, welche wir bei anderen Schriftstellerinnen meistens vermissen, den Sinn für objektive Verhältnisse, den Sinn für das allgemeine Leben der Nation und ihre kirchlichen und staatlichen Institutionen, einen politischen Instinkt, der eben damals in der Königsberger Luft lag.

Die Reise nach Italien und die Bekanntschaft mit dem Professor Adolf Stahr, mit dem sie sich 1855 vermählte, bezeichnen einen Wendepunkt in ihrer Entwickelung. Eine reiche konkrete Welt- und Lebensanschauung trat an die Stelle jener einsamen abstrakten Grübeleien, mit denen sich die Dichterin bisher beschäftigt hatte, und befruchtete ihre Phantasie, die von Hause aus nicht reich und schöpferisch zu nennen war, mit einer Fülle von Bildern. Die philosophische und ästhetische Bildung Stahr's, seine Verehrung

und geistige Beherrschung des Altertums mußten ihren Horizont bedeutend erweitern und sie über jene vorwiegend formellen Fragen hinaus in eine reichere Welt der Schönheit führen. Diesen geistigen Aufschwung offenbart von allen ihren Schriften am meisten ihr „Italienisches Bilderbuch“ (2 Bde., 1847), welchem später ihr „England und Schottland. Reisetagebuch“ (2 Bde., 1851—52) und im Jahre 1880: „Reisebriefe aus Deutschland, Italien und Frankreich“ (1880) folgten. Da zeigt sich ihr warm und geistvoll reproduzierendes Talent im erfreulichsten Glanze! Ein klarer und freier geistiger Standpunkt, eine Fülle gesunder Beobachtungen, treffender Reflexionen, lebhafter Schilderungen, vor allem der Adel und die Würde einer echt humanen Gesinnung und die Kraft einer unerbittlichen Überzeugung räumen diesen Reiseschriften einen Platz unter den vorzüglichsten ihrer Gattung ein, obgleich die Verfasserin nicht überall die Schaustellung einer gesuchten Dignität und das Behaben der „gelehrten Frau“ vermied. Dagegen vermochte der erworbene Reichtum an phantasievollen Anschauungen auf dem eigentlichen Gebiete der Produktion nicht den angeerbten Mangel an dichterischer Erfindungskraft zu ersetzen, und wenn sich Fanny Lewald auch jetzt an Stoffe von größerer geistiger Tragweite oder historischer Bedeutung wagte, so gelang es ihr doch nicht, für ihre Charaktere und Situationen jenes spannende Interesse hervorzurufen, das geistig untergeordneten, gröber gearteten Naturen von glücklicherem Griffe der Phantasie von selbst zuströmt. Die Reflexion ist bei ihr allzu überwiegend; ihr praktisches Naturell drängt sich immer hervor, wo man sich dem freieren und schwunghaften Spiele der Empfindung zu überlassen geneigt ist. Sie hat den common-sense der Engländer, sie hat die sozialistisch physiologische Richtung der Franzosen; aber ihr Gestaltungsvermögen hat weder die

objektive Kraft und humoristische Frische der ersten, noch die Wärme, den leidenschaftlichen Schwung, die hinreißende Grazie der letzteren. Es reicht nicht aus, um ihre geistigen Intentionen in kuranter Münze zu versilbern. Ihre Schriften atmen eine gewisse „Stärke" der Seele und des Geistes; doch sie sind mehr Asche voll praktischer Düngungskraft, als voll poetischer Funken. Es fehlt ihnen schöpferische Ursprünglichkeit, der Schmelz, Schwung und Zauber der Phantasie. Von der Schärfe ihres Verstandes dagegen legte sie in der „Diogena" (1846), einer beißenden Persiflage auf die Romane der Hahn-Hahn, eine erfolgreiche Probe ab, obwohl sich in dieser Parodie eigentlich nur die Opposition des gesunden Verstandes gegen phantasievolle Überspanntheiten aussprach. „Prinz Louis Ferdinand" (3 Bde., 1849) ist ein historischer Roman aus jener denkwürdigen Epoche Preußens, welche der Schlacht von Jena vorausging, jener großen politischen Tragödie, deren Motive in der damaligen Politik des Staates nach innen und außen, in der Selbstüberhebung einzelner Stände und im Verfalle der öffentlichen und privaten Sittlichkeit zu suchen sind. Bei allem Scharfblicke war die Dichterin einer pragmatischen Darstellung der großen geschichtlichen Situation, welche die Folie ihres Helden bildet, nicht gewachsen. Sie griff einzelne Momente, besonders die Frivolität der damaligen Gesellschaft, heraus, schilderte ihren Helden selbst als einen vielgewanderten Odysseus der damaligen Herzens-Romantik und verzettelte ihren Stoff in einer Reihe von Liebesabenteuern. Den heroischen Aufschwung des Helden zu schildern und seinen Untergang poetisch zu verklären, lag ebenfalls außer dem Bereiche ihrer Fähigkeit. Eine Hauptgestalt dieses Romanes, Rahel Levin, jene geistvoll vibrierende Frau, deren Anregungen noch so lange in der Litteratur nachhallten, tritt mit einer allzu verwaschenen Sentimentalität und ohne jene

geistige Schlagkraft auf, die ihr eigentümlich war, deren instinktive Genialität aber dem reflektierenden Naturell der Lewald fern liegt. Die Erfindung des Romanes ist ärmlich; der Stil hat wohl eine klare Form und einen poetischen Hauch, aber keine durchgreifende dichterische Kraft, und nur einzelne treffende Bemerkungen und Schilderungen entschädigen für den etwas öden und matten Eindruck des Ganzen. Zu diesem Eindrucke trägt nicht wenig die allzu gemessene und feierliche Haltung bei, mit welcher uns der Prinz, auch wo er sich als Don Juan zeigt, vorgeführt wird. Ein Don Juan aber ohne frische, kecke Sinnlichkeit oder gar mit sentimentalem Anstriche ist eine wenig leidliche Figur.

In einigen späteren Schriften[1]), die meistens einen lockeren Zusammenhalt und den Anschein tagebuchartiger Skizzen haben, konnte sich die scharfe Auffassungs- und Beobachtungsgabe der Schriftstellerin, ihr geübter Blick für Eigentümlichkeiten der Natur, des politischen und sozialen Lebens und ihre Begeisterung für eine liberale Fortentwickelung unserer Zustände wieder ungestört entfalten. Ihr Roman: „Wandlungen“ (4 Bde., 1853), eine Physiologie des politischen Gewissens, bekundet in der Technik des Romanes einen Fortschritt der Verfasserin, welche hier durch die verständige Anatomie jener eigentümlichen Region des inneren Menschen, wo Geist und Herz sich am unmittelbarsten berühren, der „Gesinnung“, ein lebhaftes Interesse erweckt. Dagegen hat Fanny Lewald zwei darauf folgende Romane: „Adele“ (1855) und „die Kammerjungfer“ (2 Tle., 1856) wieder recht mit jener nüchternen Verständigkeit geschrieben, welche gegen die Romantik der Neigungen Front

[1]) „Liebesbriefe. Aus dem Leben eines Gefangenen“ (1850); „Erinnerungen aus dem Jahre 1848“ (2 Bde., 1850); „Auf roter Erde“ (1850); „Dünen- und Berggeschichten“ (2 Bde., 1851).

macht und die jungen Mädchen belehrt, sich keinen Illusionen hinzugeben, sondern nur auf das Solide und Passende zu sehen. Adele z. B. liebt einen Romanschriftsteller, der aber dieser Tochter eines verarmten Buchhändlers eine reiche Witwe vorzieht. Trotz dessen dauert die Liebe des Mädchens zu dem Ungetreuen fort, bis er ihr später mit einem ehebrecherischen Liebesantrag naht. Da geht Adele in sich und heiratet den Vetter Samuel, eine sehr prosaische Natur. Das ist alles sehr praktisch und lebenswahr — mit Ausnahme der reichen Witwen, welche ihre Hand nicht so leicht deutschen Romanschriftstellern reichen. Auch würde die Moral der Erzählung tiefer greifen, wenn die Töchter unserer Zeit noch an Überschwenglichkeit der Empfindung litten; dies ist aber nicht der Fall, sondern sie heiraten meistens einen „Vetter Samuel" auf den ersten Anlauf, ohne vorher enttäuscht, resigniert und „verknöchert" zu sein, wie Adele. Aus der „Kammerjungfer" sollen sich die jungen Mädchen die Lehre ziehen, nicht über ihren Stand hinaus zu lieben. Wenn unsere früheren Dichter die Liebe als eine das Leben beherrschende Macht schilderten: so erscheint es als Resultat moderner Einsicht bei tief verständigen Naturen, daß es damit nicht so arg sei, daß man die Liebe selbst in der Gewalt haben müsse und sie dann nach Belieben linkswärts oder rechtswärts lenken könne. Diese Einsicht ist ein Gewinn für bürgerliche Lebensverhältnisse, aber gewiß kein Gewinn für die Poesie. Es fehlt indes diesen Erzählungen sowie den „neuen Romanen" (4 Bde., 1859) der Verfasserin, nicht an treffenden Reflexionen und sinnigen Schilderungen; namentlich ist „der Seehof" eine lebendige und spannende Erzählung, und in „Schloß Tannenburg" finden sich gediegene ostpreußische Charakter- und Lebensbilder.

Wenn es schien, als ob die Verfasserin sich immer mehr auf den Standpunkt einer Henriette Hanke zurückziehen und nur für eine verständige Unterhaltung am häuslichen Herd sorgen wolle, so bewies ihr umfangreichster Roman: „Von Geschlecht zu Geschlecht“ (8 Bde., 1863—65), daß sie nach wie vor den psychologischen und sozialen Problemen eine scharfe Beobachtung zuwendete; ja in Bezug auf Erfindung und Wärme der stilistischen Darstellung dürfte dies Werk vor den früheren den Vorzug verdienen. Die erste Abteilung, die uns in aristokratische Verhältnisse des vorigen Jahrhunderts führt, deren französisch-frivole Färbung durch die Tragik deutschen Gefühlslebens unterbrochen wird, erinnert an Goethe's Wahlverwandschaften. Die Grundtendenz des Werks ist die Ausgleichung der ständischen Unterschiede durch die stillwaltende Macht der Kultur. Weniger bedeutend ist „Villa Riunione, Erzählungen eines alten Tanzmeisters“ (2 Bde., 1869). Von diesen Erzählungen ist die letzte: „Domenico“ die gelungenste; für die anderen Stoffe paßt nicht immer der klarbestimmte, würdevolle Stil der Verfasserin. Der Roman: „die Erlöserin“ (3 Bde., 1873) enthält eine sehr einfache Handlung, der wir aber mit zunehmendem Anteil folgen. Die Liebe eines Barons zu einer Pfarrerstochter, in allen Wandlungen, welche durch den Protest der Verwandten, durch seinen eigenen Unglauben anfangs hervorgerufen werden, bildet den Inhalt des Romans. Die Pfarrerstochter wird durch unliebsame Heiratsanträge in die Welt hinausgetrieben und widmet sich der Bühne. Der Baron, der sich inzwischen mit einer Weltdame verlobt hat, wendet sich, nachdem diese Verlobung zurückgegangen, wieder jenem einfachen Mädchen zu und holt sich mit raschem Entschluß seine Erlöserin von den weltbedeutenden Brettern. Die Charaktere in diesem Roman sind mit Wärme und Wahrheit geschildert; sie erinnern wie der alte Amtmann

und Konradins Mutter an die gute Iffland'sche Schule. Trotz aller oft die Ungeduld herausfordernden Breite der Darstellung bewegen wir uns immer in der Mitte eines geistigen Zusammenhangs, welchen herauszufühlen ein wohlthuendes Behagen gewährt. Fanny Lewald ist eine exakte Psychologin und betrachtet mit der Gewissenhaftigkeit eines Herbartianers, der seine mathematische Formel stets in Bereitschaft hat, die Vorstellungen, welche die Schwelle des Bewußtseins überschritten haben, die Verkettungen von Gedanken und Empfindungen bei ihren Helden und Heldinnen. Bisweilen handhabt sie ihre psychologischen Meßketten mit einer gewissen Trockenheit, aber stets mit jenem Gefühl der Sicherheit, das sie auch bei den Lesern hervorruft. Nur wo sich die Leidenschaft zum tragisch Gewaltigen steigert, da weiß sie uns dies wohl begreiflich zu machen, aber uns nicht in den Bann der Stimmung zu versetzen. Das beweist ihr Klosterroman: „Benedikt" (2 Bde., 1874), die Darstellung der Liebe eines Mönchs zu einem anmutigen Weltkind, eine Liebe, die mit dem Selbstmord des Helden endet. In dem Künstlerroman „Benvenuto" (2 Bde., 1876) nimmt das tragische Geschick der schönen Glorie, die dem Marchese Benvenuto Modell steht bei seinen Sitzungen und in Liebe zu ihm entbrennt, das Hauptinteresse in Anspruch. Der mit seiner Familie zerfallene vornehme Künstler söhnt sich später wieder mit ihr aus und der Roman gewinnt, nach der tragischen Episode, dem Selbstmord der Glorie, wieder einen versöhnenden Abschluß. „Helmar" (1880) ist eine aus Ostpreußen nach Paris führende Künstlergeschichte, deren Hauptinhalt die Entwickelung eines jungen Talentes bildet. Das Detail der Erzählung ist sauber ausgeführt.[1]) In „Stella" (3 Bde., 1883) sind zwei Geschichten ver-

[1]) Die „Gesammelten Werke" von Fanny Lewald erschienen in zehn Bänden (1871—72).

knüpft: die glücklich ablaufende Familiengeschichte eines italienischen Grafenhauses und die tragisch endende Herzensgeschichte eines Mädchens aus dem Volke. Diese nämlich, Stella, liebt einen vornehmen englischen Maler, Milardo, auf den ein junger Römer, der ebenfalls Stella liebt, einen Mordversuch macht, wobei er aber das Mädchen tötet. „Frauen-Liebe" (1883) ist eine schlichte Herzensgeschichte; „Vater und Sohn" (1881) behandelt einen Lustspielstoff.

Die Vorliebe für Künstlergeschichten, die in Rom spielen, hatte die Verfasserin den Schilderungen heimatlichen Lebens etwas entfremdet; sie kehrte zu denselben in ihrem letzten großen Roman: „Die Familie Darner" (3 Bde., 1887) wieder zurück. Es ist ein Familienroman, in welchem das Geschichtliche, und zwar vom Jahre 1807—1810, mithereinspielt, besonders was die Durchzüge der Russen und Franzosen, den Aufenthalt des Königs und der Königin Louise in der Pregelstadt, die öffentliche Stimmung und die Reflexe dieser Ereignisse im kaufmännischen und bürgerlichen Leben betrifft. Die Famile Darner ist im wesentlichen ein Kaufmannsroman und was darin besonders fesselt, ist der Gegensatz zwischen dem Parvenü Darner, einem früheren mecklenburgischen Hörigen, der sich sogar eines Totschlags schuldig gemacht hat, später aber sich als reicher Mann und großer Unternehmer in Königsberg niederließ, und den Patrizierfamilien des alten Handels, welche widerwillig seine Überlegenheit anerkennen müssen. Die erste Hälfte dieses Romans, in welcher dieser Gegensatz sich scharf ausprägt — ist deshalb auch die interessantere, während die späteren Liebes- und Familienverhältnisse mehr in die üblichen Gleise der Romandichtung einlenken und auch die Romantik der Marmorstadt Venedig kaum den Reiz der Neuheit hat. Doch lebenswahr und tüchtig sind alle Schilderungen; wie fast alle Werke der Verfasserin, zeichnet auch diesen Roman

die ruhige Darstellung der äußeren und inneren Vorgänge aus, welche durch keine aufstürmende Lyrik, durch keine leidenschaftlichen Reflexionen gestört wird. Wenn auch diese letzte Schöpfung der würdigen Matrone keine Abschwächung ihres Talentes und ihrer geistigen Frische bekundete, so raffte sie doch bei einem Aufenthalt in Dresden am 5. August 1889, im Alter von 79 Jahren, unerwartet der Tod dahin.

Ihre Selbstbiographie „Meine Lebensgeschichte" (6 Bde., 1861) ist mit einer wohlthuenden und rückhaltlosen Offenheit geschrieben; sie zeigt den klaren Einblick der Dichterin in ihr inneres und äußeres Leben, schildert die Zustände des Vaterhauses, Glaubens- und Herzenskämpfe mit vieler Wahrheit. Daß sie aber besonders spannend und interessant sei, kann man nicht behaupten; die Erwägungen der Verfasserin haben zu oft etwas Nüchternes und ihr fehlt jede humoristische Auffassung des Lebens.

Nach dem Tode ihres Gatten, 1876, war Fanny Lewald der preußischen Hauptstadt treugeblieben, deren geistiges und künstlerisches Leben ihrer vielseitigen Bildung stets neue Anregungen bot. Alle Werke der ostpreußischen Schriftstellerin lassen sich unter einen Gesichtspunkt bringen. Sie hat sich nicht in verschiedenen dichterischen Formen versucht; sie hat keine Gedichte, keine Dramen verfaßt; sie hat als hervorragende Prosaistin in ihren Romanen und Novellen wie in ihren Reiseschriften eine wohlerwogene, eine ätzend scharfe Kritik unserer gesellschaftlichen Zustände gegeben und Reformen aus dem innersten Drang ihrer Überzeugung heraus gepredigt. Nicht bloß in romanhafter Einkleidung hat sie diesem Reformdrang gehuldigt, sondern auch in selbständigem Schaffen über die Frauenfrage, in ihren „Osterbriefen für die Frauen" (1863) und in „Briefen für und wider die Frauen" (1871). Eine Menge praktischer Gesichtspunkte

wird in diesen Briefen erörtert; in den ersten nimmt sie sich mit Einsicht und Humanität der Dienstmädchen an.

An Fanny Lewald erinnert Mathilde Raven, geb. am 16. Februar 1817 zu Meppen, eine durchaus klare und verständige Schriftstellerin mit ausgesprochenen Aufklärungstendenzen, die sich in ihren ersten Romanen[1]) an Vorgänge des gesellschaftlichen Lebens knüpfen, in ihrem „Galileo Galilei" (2 Bde., 1860) an den Charakter des berühmten Vorkämpfers der fortschreitenden Wissenschaft, der uns nach den Quellen und Akten mehr biographisch als romanhaft, in würdevoller Haltung, aber ohne allen Reiz frei schaffender Phantasie vorgeführt wird.[2]) Eine gleich verständige Schriftstellerin von gesunder Lebensauffassung ist Amely Bölte, geb. am 6. Februar 1817 zu Rehna in Mecklenburg-Schwerin, gest. in Wiesbaden am 16. November 1891, welche Erfahrungen des eigenen Lebens, Reiseeindrücke u. s. f. geschickt zu verwerten weiß und besonders den „Gouvernantenroman" nach dem Vorbilde der Currer Bell angebaut hat.[3]) Für die Mängel unserer gesellschaftlichen Einrichtungen hat sie ein scharfes Auge; sie stellt dieselben ohne Übertreibung dar. In ihren biographischen Romanen ist sie nicht zu künstlerischer Gestaltung durchgedrungen.[4])

---

[1]) „Welt und Wahrheit" (4 Bde., 1851); „Eversburg" (3 Bde., 1855).

[2]) Von anderen Romanen von Mathilde Raven erwähnen wir: „Eine Rolle Gold" (2 Bde., 1864), „Elisabeth von Ungnad" (1875), „Moderne Pharisäer" (1882).

[3]) „Visitenbuch eines deutschen Arztes in London" (2 Tle., 1852); „Eine deutsche Palette in London" (1853), „Liebe und Ehe", Erzählungen (3 Bde., 1856) u. a.

[4]) „Franziska von Hohenheim" (2 Bde., 1863); „Frau von Staël" (3 Bde., 1869); „Winkelmann oder von Stendal nach Rom" (4 Bde., 1862); „Vittorio Alfieri" (2 Bde., 1862); „Juliane von Krüdener und Kaiser Alexander" (6 Bde., 1861).

Neben den verständigen und nüchternen Naturen fehlt es nicht an keck-sinnlichen unter den Romanschriftstellerinnen. Ida Frick (geb. in Zweibrücken am 23. Mai 1824) schlägt in ihren Romanen[1]) einen frischen, oft burschikosen Ton an und fesselt durch die Lebendigkeit der Darstellung. Sie ist insofern emanzipiert, als sie für ihre Situationen jedes Feigenblatt verschmäht, und stellt das Natürliche des geschlechtlichen Lebens oft selbst ohne magische Beleuchtung in den Vordergrund. Ida Frick giebt in ihrem „Mohammed" eine Verherrlichung der Polygamie, indem sich die vollkommene Weiblichkeit dem Propheten nur in einem vierblätterigen Kleeblatte von Frauen offenbart, deren Vorzüge sich gegenseitig ergänzen. Es beweist jedenfalls eine große Uneigennützigkeit, wenn eine Frau als Vorkämpferin der Polygamie auftritt, um so mehr, als in den meisten Frauenromanen mehr eine tibetanische Polyandrie gepredigt wird.

Die Emanzipation „der Frauenzeitungen", „der Kindergärten", „der freien Gemeinden", „der weiblichen Hochschulen", die praktische Beteiligung an allen zarten Pflanzungen und Schonungen des „modernen Bewußtseins" vertritt Luise Otto[2]) (geb. in Meißen am 26. März 1819), Witwe des Novellisten August Peters, jetzt Redaktrice der „Neuen Bahnen", bei der die „gute Gesinnung" mit ihrer Wärme das Feuer des Talentes zu ersetzen sucht. Sie polemisiert bald gegen die Ungleichheit der Stände, bald

[1]) „Koketterie oder Kern und Schale" (3 Bde., 1846); „Mohammed und seine Frauen" (3 Bde., 1844); „Keine Politik" (2 Bde., 1850).

[2]) „Ludwig der Kellner" (2 Bde., 1843); „Schloß und Fabrik" (3 Bde., 1846); „Römisch und Deutsch" (4 Bde., 1847); „Nürnberg" (3 Bde., 1859) ist durch treue geschichtliche Schilderungen, die auch in „deutsche Wunden" (4 Bde., 1872) und „die Stiftsherren von Straßburg" (2 Bde., 1872) wiederkehren, wohl das beste Werk der Verfasserin.

schildert sie den Gegensatz von Geld- und Geburtsaristokratie, bald verherrlicht sie Ronge und den Deutschkatholizismus: alles mit besten Intentionen, nicht ohne geistvolle und treffende Bemerkungen, aber im ganzen ohne Takt und ästhetischen Halt.

Gegen die von Luise Otto vertretene Richtung trat eine andere Schriftstellerin in die Schranken. Daß die Frauen selbst keine andere Aufgabe haben, als am häuslichen Herd und in der Ehe glücklich zu sein und glücklich zu machen: das ist das Thema, welches die geistreiche Tochter einer vielgenannten Mutter, Wilhelmine von Hillern, Tochter der Frau Birch-Pfeiffer (geb. in München am 11. März 1836), in ihrem Roman: „Ein Arzt der Seele" (4 Bde., 1870) behandelt. Die „Kunst des Fabulierens" hat die Tochter von der Mutter geerbt; sie weiß die Ereignisse spannend zu gruppieren; sie erzählt fließend und lebendig, ohne Gezwungenheit und Manieriertheit, und jene gesunde Naivetät, welche die Mutter in ihren eigenen Schöpfungen und Aneignungen nie verleugnet hat, ist auch der Tochter eigen. Selbst wo diese sich in geistige Probleme vertieft und soziale Fragen zu lösen sucht, was bei Frau Birch-Pfeifer selten und nur dann der Fall war, wenn sich ein Bühneneffekt damit verbinden ließ, bleibt ihr der ererbte Mutterwitz getreu und der praktische Sinn, welchem die Mutter so glänzende Erfolge zu verdanken hatte.

Freilich, die Art und Weise, in welcher Frau von Hillern hier das Thema der Frauenemanzipation behandelt, läßt denn doch sehr begründete Einwendungen zu. Es handelt sich durchaus bei ihrer Heldin nicht um eine Emanzipation der Liebe, um die Freigeisterei der Leidenschaft, um die Probleme einer George Sand und der jungdeutschen Schule — dafür hat sie nur eine episodische Vertreterin geschaffen, die sie schließlich mit allen ihren Theorien den Hals brechen läßt; aber auch das vielbesprochene Recht der

Frauen auf geistige Entwickelung, ihr „Recht auf Arbeit“ wird in einer zweifelhaft schillernden Weise besprochen. Sie interessiert uns für ihre gelehrte Heldin, welche sogar wissenschaftliche Preisschriften und polemische Flugschriften verfaßt; doch Ernestine widmet sich nicht aus freier Wahl diesen Studien; die Intrigen eines jesuitischen Onkels nötigen ihr diese Lebensrichtung auf. Dabei überreizt sie ihre Gehirnfasern und verfällt in ein Nervenfieber. Und als sie gar ums tägliche Brot arbeitet, erreicht sie nur klägliche Resultate, hungert und friert. Indes kommt der Rechte, der Arzt der Seele, der sie erlöst. Der Roman ist seiner ganzen Anlage nach eine fein durchgeführte Ironie auf alle jene weiblichen Bestrebungen der „Frauen-Bahnen“ und die Genossenschaften, welche die Rechte der Frauen auf Arbeit vertreten. Doch die Fassung des Problems ist so eine einseitige; was sollen die zahlreichen Mädchen und Frauen machen, welche keinen Arzt der Seele finden? Das ist nicht bloß eine psychologische, das ist eine gesellschaftliche Frage; die Not des Lebens wirft sie auf, und soziale Einrichtungen müssen sie beantworten. Wilhelmine von Hillern legt ihren Romanen stets ethische Grundgedanken unter. In dem Roman: „Aus eigener Kraft“ (3 Bde., 1872) ist der Held ein schwächlicher Knabe, der sich durch eigene Kraft zu einem tüchtigen Manne entwickelt und in Frieden und Krieg zum Besten der Menschheit wirkt; in solcher Entwickelung liegt eine vorbildliche Bedeutung; an der sittlichen Trefflichkeit und Verdienstlichkeit eines solchen Vorbildes ist nicht zu zweifeln; gleichwohl hat es für das ästhetische Gefühl nichts Anmutendes, die Leidensgeschichte eines körperlich verwahrlosten Kindes durch alle Stationen zu verfolgen; wir atmen dabei zu viel Lazarett- und Spitalluft, und da uns die chirurgischen Operationen auch nicht erlassen werden, so machen wir in dem Roman den Kursus durch mehrere Kliniken durch.

Außerdem bewirkt das ganze Aufgebot der Naturgewalt und des sozialen Elends eine Häufung elementarischer Ereignisse, die zwar in das Geschick der Helden miteingreifen, aber doch für einen Roman nur das sind, was die schmetternde Blechmusik für eine Oper ist. Die zweite Hälfte des Romans läßt den spannenden Fortgang vermissen. Doch enthält derselbe manche glänzende Schilderungen, psychologische Feinheiten und treffende genrebildliche Darstellungen. Als einen Pendant zu der Erzählung „Homo sum“ von Georg Ebers kann man den Roman der Wilhelmine von Hillern „Und sie kommt doch“ (2 Bde., 3. Aufl. 1879) betrachten. Auch hier handelt es sich um ein homo sum, um sie, welche doch kommt und aus dem Anachoreten wieder einen Menschen macht: es ist die Macht der Liebe. Und so trägt sich's zu in den Höhlen des Wüstengebirges, des heiligen Sinai, wie in dem Felsenkloster Marienberg im obern Etschthal, in welches Wilhelmine von Hillern die Handlung ihrer Erzählung verlegt, und gleichartig ist das Einsiedlertum des 12. Jahrhunders mit dem des römischen Kaisertums. Der Held dieser Erzählung ist das Kind einer vornehmen Frau, die wegen falschen Verdachts in die Heide verstoßen wird und dort zu Grunde geht. Das Kind aber, Donatus, wird in einem Kloster erzogen und dem Dienste der Kirche geweiht. Menschliche Anfechtungen und Versuchungen treten an ihn heran; seine schönen Augen locken die Schönheit und bahnen ihr den Weg zu seinem Herzen. Ein Fanatiker im Kloster, zu dem er gläubig emporsieht, mahnt ihn, lieber sich die Augen auszustechen, als ferner solcher Versuchung ausgesetzt zu sein — er thut es und wird deshalb wegen Selbstverstümmelung zur Klosterhaft verurteilt. Doch sein Vater hat ihn entdeckt, er verlangt ihn zurück. Die Mönche und der Sohn selbst weigern sich. Da droht Graf Reichenberg mit einem Überfall; um das Kloster zu schützen, soll Donatus

zur Herzogin wandern, die früher ihm warme Teilnahme bewiesen. Der ihn begleitende Mönch wird von den Räubern überfallen: da erbietet sich ein Mädchen, das schon bei der klösterlichen Prozession ihn gesehen und sein Bild in ihr Herz aufgenommen hat, zur Führerin. Und sie kommt doch — es ist die Liebe. Sie wandern vergeblich von Ort zu Ort; überall ist die Herzogin kurz vorher gewesen; Donatus erkrankt, seine Führerin täuscht ihn über die Zeit. Als er nach Marienberg zurückkommt, ist das Kloster von dem Ritter zerstört. In höchster Alpeneinsamkeit haust der blinde Donatus als Anachoret, gepflegt von dem Mädchen, ohne daß er dasselbe erkennt: sie stirbt und er stürzt mit ihrer Leiche in den Abgrund. Ein grelles, oft schneidendes Kolorit, eine fieberhafte Lebendigkeit der Darstellung, dabei stimmungsvolle Landschaftsmalerei und tiefsinnige Anachoretenweisheit charakterisieren diese Erzählung. Vieles darin ist verletzend grell, manches, wie die Wanderung des blinden Donatus mit dem Mädchen, ergreifend dargestellt und von eigenartiger Poesie durchdrungen. Dies grelle Kolorit, aber auch die Kraft zu tiefer Farbengebung, eine überschwengliche Schwärmerei, aber oft von einem hinreißenden Flug, eine Seelenmalerei, die für die Darstellung extremer Seelenzustände ebensoviel Vorliebe wie Befähigung zeigt, spricht sich in dem Roman: „Am Kreuze“ (2 Bde., 1890) aus, der die Oberammergauer Aufführungen und die Liebe einer vornehmen Dame zum Christusdarsteller zum Mittelpunkt hat. Daß sie oberbayrische Volkscharaktere zu schildern versteht, hat sie bereits in ihrer auch als Drama bearbeiteten „Geyer-Wally“ (1875) bewiesen: einem Sensationsroman mit grellen Katastrophen aber von markiger Darstellung. Auch die Charakterköpfe ihres neuesten Romans sind frisch aus dem Leben gegriffen, und dies, wie die getreuen Schilderungen der Örtlichkeit und der Landschaft darf um so weniger wunder nehmen,

als Wilhelmine von Hillern, nach dem Tode ihres Gatten, des Landesgerichtspräsidenten Hermann von Hillern, mit dem sie seit 1857 verheiratet war, sich in Oberammergau häuslich niedergelassen. Wie man auch über die Liebe der hochgebildeten Dame zu den Bauern denken mag, ob man darin eine berechtigte Leidenschaft, oder eine phantastische Caprice sieht: das Problem ist jedenfalls von Interesse und die kraftgenialische Durchführung desselben spricht für ein starkes Talent, dessen Lichtschein auch durch den oft uns entgegenschlagenden Weihrauchduft katholischen Kirchentums nicht getrübt wird.

Ein zahlreiches Kontingent schriftstellernder Frauen bewegt sich auf dem neutralen Gebiet der Unterhaltungslitteratur und läßt nur gelegentlich Streiflichter auf soziale Fragen fallen: so Franziska Gräfin von Schwerin (geb. am 23. November 1813 zu Tilsit, gest. am 22. Oktober 1891 in Bad Nauheim), in „das Testament des Juden“ (3 Bde., 1852), das Evangelium der Toleranz verkündend, edelgesinnt, doch nicht gestaltungskräftig; bedeutender die gleiche Tendenz vertretend in ihrem, an Kingsley's Werke erinnernden, etwas weitschweifigen Geschichtsroman aus den ersten Zeiten des Christentums und seiner Bedrängnisse: „Woher und wohin?“ (2 Bde., 1870); Luise Ernesti (Melanie von Humbracht), oft unkorrekt im Stil, sowie ihre Romane sehr ungleich im Wert sind, in den bessern „Geld und Talent“, (3 Tle., 1860); „die Aristokratin und der Fabrikant“ (4 Tle., 1865) den Gegensatz zwischen den Ständen und Richtungen der Zeit nicht ohne Geschick erfassend. Wir erwähnen noch von ihren Romanen: „Unauflösliche Bande“ (2 Tle., 1869), „Ein neues Jahr, ein neues Leben“ (1873). Bedeutender ist Eliza Wille (geb. in Itzehoe, gegenwärtig in der Schweiz lebend), die einem früheren Roman: „Felicitas“ (1850) nach längerer

Zeit „Johannes Olaf“ (3 Bde., 1871) folgen ließ. Der Held ist eine Art von Nordlandsrecke, die Szenerie, die Beleuchtung und Stimmung ist nordländisch, etwas blaß und reserviert, selbst leidenschaftlichen Handlungen gegenüber. Doch eine feine psychologische Entwickelung und eine Fülle origineller Reflexionen zeichnen diesen Roman vor vielen anderen Frauenschriften aus.

Den größten Erfolg von allen diesen Erzählerinnen hat E. Marlitt (Eugenie John, geb. am 5. Dezember 1825 zu Arnstadt, Pflegetochter der Fürstin von Schwarzburg-Sondershausen, kurze Zeit Opernsängerin, gest. in Arnstadt am 22. Juni 1887), davongetragen, die Novellistin des Weltblattes „die Gartenlaube“. Durch „Goldelse“ (1868) und „das Geheimnis der alten Mamsell“ (2 Bde., 1868) hat sich E. Marlitt die Herzen des großen Lesepublikums im Sturm erobert, und sie errang diese Erfolge teils durch ein Talent der Erzählung, welches uns mit großer Lebendigkeit mitten in die Ereignisse hineinführt und ebenso anschaulich darzustellen wie innerer Empfindung Ausdruck zu geben weiß, teils durch die Wahl ihrer Stoffe, welche die beliebtesten Heldinnen deutscher Volksmärchen in unser modernes Leben übersetzen. Was erregt mehr unsere Teilnahme als die anziehenden weiblichen Gestalten der Volksphantasie, welche zu niederer Dienstbarkeit verurteilt, gepeinigt von den Quälereien eines gemeinen Sinnes, sich durch edlen Stolz über ihr Geschick erheben und zuletzt durch die Macht der Liebe erlöst werden? „Aschenbrödel“ — das ist der Grundton der Marlitt'schen Romane, doch nicht bloß die Volkspoesie, auch eine Variante der Überlieferung, die sich bereits bei dem Lesepublikum eingebürgert hat, die englische Jane Eyre ist der Typus der Marlitt'schen Heldinnen. Namentlich erinnert die Felicitas in dem „Geheimnis der alten Mamsell“ an die edle stolze Gouver-

nante der Currer Bell. „Goldelse“ ist ein mehr bürgerliches Mädchen, welches in adeligen Kreisen über die Achsel angesehen wird. Das Gegenbild zur „Goldelse“ finden wir in der „Reichsgräfin Gisela“ (1870). Diese ist ein vornehmes Mädchen, auferzogen in allen Vorurteilen ihres Standes, absichtlich als eine Art „Aschenbrödel“ in die Einsamkeit verwiesen, durch die Liebe zu dem männlichen Brasilianer sowohl bekehrt wie zu frischem Leben gekräftigt. „Reichsgräfin Gisela“ ist der langatmigste und anspruchsvollste von den drei ersten Romanen der Schriftstellerin; aber auch er besitzt die frische Lebendigkeit der Darstellung, welche die früheren Werke auszeichnet, und ist auch mit Sensationsmotiven nicht spärlich ausgestattet. Seine Tendenz ist, wie stets bei E. Marlitt, gegen das soziale Vorurteil gerichtet, gegen die Überhebung der Kaste; nur tritt diese Tendenz hier sehr in den Vordergrund; sie wird öfter unmittelbar und heftig ausgesprochen, und die Schilderung der aristokratischen Kaste hat einen gallenbittern Beigeschmack; es sind Schurken, Nullen und Närrinnen. Der Fürst selbst ist kein taciteischer Cäsar mit nervösen Paroxysmen, wie in Freytag's „Verlorener Handschrift“; es ist eine durchaus harmlose, aber auch nichtssagende Persönlichkeit. Die Charakterzeichnung des Brasilianers dagegen ist voll markiger und bedeutender Züge und beweist, daß es auch Frauen bisweilen gelingt, einen Vertreter des männlichen Geschlechts uns in glaubwürdiger Weise vorzuführen, während in der Regel die von Frauen geschilderten Männer auch nur Männer für Frauen sind, und mehr oder weniger an der Spindel sitzen, um das Werg des Familienglücks zu verspinnen und damit ihre Lebensaufgaben zu erschöpfen.

Auch in den Romanen: „die zweite Frau“ (2 Bde., 1874) und das „Heideprinzeßchen“ (2 Bde., 1872) sind die Heldinnen mehr oder minder Aschenbrödel. Die

zweite Frau, eine Goldelse, ein adeliges Mädchen in dürftigen Verhältnissen lebend, welches Meinau heiratet, um sich an einer Herzogin zu rächen, die ihn einst leidenschaftlich geliebt und doch dem Fürsten ihre Hand gereicht hat, nach dessen Tode aber verwitwet ist, weiß über den kühnen, spöttischen Geist des Gemahls eine wachsende Macht auszuüben, sodaß aus der Ehe ohne Liebe eine Ehe mit Liebe wird. Wir folgen der Wandlung dieses Charakters mit Teilnahme: Marlitt verfolgt die psychologischen Feinheiten nicht gleichsam bis zu den Kapillargefäßen, bis zu den nur für ein Mikroskop sichtbaren Verästelungen und Veräderungen; es ist nur der Pulsschlag der psychologischen Hauptarterien, den sie uns fühlen läßt. Die Motive sind allgemein faßlich und an starken romanhaften Ingredienzien fehlt es nicht. Einen echt poetischen Reiz bringt die indische Lotosblume, die in der Sonne Europas verwelkt, in die Handlung; hier zeigt E. Marlitt die Gabe farbenreicher Schilderung. Der widerliche Hofmarschall und der wüste Hofprediger, Vertreter eines verrotteten Adels und trügerischen Klerus, sind etwas zu grell gezeichnet; hier kehrt eine durch alle Marlitt'schen Romane gehende Tendenz ihre Spitzen allzuscharf hervor. „Die zweite Frau" ist indes eins der besten Werke der Verfasserin. „Das Heideprinzeßchen" ist weniger durchsichtig in seinem Entwickelungsgang; man muß sich hier durch allerlei Gestrüpp und Schlingpflanzen der Erfindung den Weg bahnen und weiß lange nicht, worauf die Verfasserin hinausgeht. Der Kern des Romans ist die Liebe zwischen dem jungen Mädchen und dem älteren Kaufmann. Adelstolz und Frömmelei werden auch hier satirisch geschildert und gegeißelt. Die späteren Romane der Marlitt, der mit einer grellen Katastrophe beginnende: „Im Hause des Kommerzienrates" (2 Bde., 1877), „Im Schillingshof" (1879), „Die Frau mit den Karfunkelsteinen"

(2 Bde., 1885) u. a. zeigen uns das Talent der Verfasserin von keiner neuen Seite. Daß sie die gelesenste deutsche Romanschriftstellerin der Gegenwart ist: das hat der Erfolg der illustrierten Ausgabe ihrer „Sämtlichen Romane und Novellen" (10 Bde., 1888—1891) von neuem bewiesen, da alsbald der Druck einer zweiten Auflage sich nötig machte.

In die Fußstapfen der Marlitt tritt eine andere Novellistin der Gartenlaube, E. Werner (Elisabeth Bürstenbinder in Berlin, geb. am 25. November 1838), mit ihren Romanen: „Glück auf" (2 Bde., 1874), „Gesprengte Fesseln" (2 Bde., 1875), „Am Altar" (2 Bde., 1875) u. a. Die kühnen Synthesen der Phantasie fehlen in ihren Schriften so wenig wie in denen der Marlitt, sie sind der Volksnovellistik unentbehrlich. Auch E. Werner hat das Aschenbrödeltum der Marlitt in vielen Erzählungen aufgegriffen und neu variiert. Sie ist im ganzen fester, männlicher als die Marlitt; ihr Stil hat allerdings nicht die funkelnden Lichter, welche diese aufzusetzen liebt. Wohl aber hat sie die Vorliebe für Sensationsmotive mit ihr gemein — ohne einen Sturz ins Wasser oder in einen Abgrund geht es bei ihr selten ab. Wenigstens ist das in ihren ersten Romanen der Fall und in ihren Aufklärungstendenzen ist sie fanatischer als die Marlitt. Der Roman: „Am Altar" ist eine Verherrlichung lichtfreundlicher Richtung; aber die Mittel, deren sich die Kirche bedient, um abtrünnige Priester zu züchtigen, sind doch allzu grell und gehören kaum diesem Jahrhundert an. Bisweilen ist E. Werner in ihren Erfindungen kühner als die Marlitt: „Gesprengte Fesseln" geht über die Verwickelungen des bürgerlichen Lebens hinaus, welche die letztere zu schildern pflegt. Die Ausnahmemoral der künstlerischen Genies spielt darin eine große Rolle. Der Held ist ein Künstler, der die Fesseln seiner Ehe sprengt und mit einer Sängerin lange Zeit ein freies Leben führt,

das heißt in einem fortgesetzten Ehebruch lebt. „Glückauf“ spielt in der Sphäre der Gnomen und Berggeister, in welcher auch die Katastrophen der Handlung sich bewegen, die überaus lebendig geschildert sind. Vielleicht der beste Roman der Werner ist „Sankt Michael“ (2 Bde., 1887). Hier ist der Aufbau des Ganzen fest, die Charaktere sind klar und sicher gezeichnet, und auch ein frischer Humor rankt seine Blüten am Spalier der Handlung empor. Wie der Enkelsohn aus einem verkommenen Familienzweig zuletzt dem General, dem schroffen Soldaten, Achtung abnötigt, seine Sympathie gewinnt und das Herz des Mädchens, das er liebt und dessen Bräutigam zum Vaterlandsverräter geworden: das ist mit markigen Zügen der Darstellung geschildert, und nur das verbrauchte Motiv der Lebensrettung hätte man fortgewünscht, so glänzend auch die Schilderung des Vorgangs selbst ist. „Die Alpenfee“ (2 Bde. 1890), führt uns in die Bergwelt und zeigt uns das Ringen des Menschen mit der gewaltigen Natur — auch hier fehlen nicht die elementarischen Katastrophen, in deren Darstellung E. Werner sich auszeichnet.

Die dritte Gartenlaubennovellistin ist W. Heimburg, ein Pseudonym, unter dem sich Bertha Behrens verbirgt, welche, am 7. September 1850 in Thale am Harz geboren, gegenwärtig in Dresden lebt; sie ist viel weicher in den Linien ihrer Zeichnung als die Werner, und eine besondere Anziehungskraft auf die Lesewelt hat die milde, warme Beleuchtung ausgeübt, die über allen ihren Erzählungen schwebt. Aus dem Stoffkreise der Marlitt tritt sie seltener heraus als die Werner: auch bei ihr fehlt es nicht an jungen, unterdrückten Wesen und an älteren Damen, die durch Herzensfrömmigkeit und Adelsstolz einen sehr unholden Eindruck machen. Ihren Ruf begründete sie besonders mit „Lumpenmüllers Lieschen“ (1879); Schloß und Fabrik

traten von Hause aus in stimmungsvoller Beleuchtung einander gegenüber; der hinundhergehende Faden der Erzählung bewegt sich durch einfache Verwickelungen, die aber durch den liebenswürdigen Ton der Schilderung etwas Anheimelndes haben. Die Heldin ist eine jener Mädchengestalten, die zu Goldelse und den anderen Jungfrauen des Marlitt-Albums passen. „Aus dem Leben meiner alten Freundin" (1878) ist eine Erzählung, die an das Geheimnis der alten Mamsell erinnert — wenigstens ist eine alte Mamsell die Erzählerin. Die Umrisse, die Charakterköpfe sind mit vieler Lebenswahrheit gezeichnet: die Heldin, des Pfarrers reizendes Töchterlein, die beiden jungen Schloßfräulein, die gutmütige Hanne und die hochmütige Ruth, welche der Heldin das Herz ihres Bräutigams entwendet, der junge Pfarrer in seiner Strenge und Tüchtigkeit bilden eine gut kontrastierte Gruppe. Die Erzählung nimmt einen spannenden äußeren Verlauf. In „Kloster Wendhusen" (1880) hat die Vorgeschichte, welche die Feindschaft zwischen den beiden älteren Damen allmählich aufklärt, romanhaften Reiz: sehr anmutend ist der Charakter der bedauernswerten Charlotte geschildert, welche das Unglück hat, daß ihr Bräutigam ihren Bruder im Duell erschießt. Weniger bedeutend ist „Trudchens Heirat" (1885), ein Roman, der viel Konventionelles und nicht recht Glaubwürdiges enthält, wie daß eine junge Frau den Gatten verläßt, weil er sich vor der Ehe nach ihrer Mitgift erkundigt hat, was sie aus einem aufgefundenen Zettel erfährt. Am meisten Neigung zu psychologischer Vertiefung zeigt der Roman: „Herzenskrisen" (1888). Auch in ihren Novellen: „Waldblume" (1887) und „Unter der Linde" (1888) bewährt W. Heimburg ihre anmutige und gemütvolle Darstellungsgabe. Sie ist mehr Aquarell- und Miniaturmalerin als die Marlitt, deren hinterlassenes Romanfragment „das Eulenhaus" (1888) sie ohne Kenntnis

von dem nicht aufgezeichneten Plane der Verfasserin nach eigener Erfindung fortgesetzt hat.[1])

In dem Jahrzehnt von 1880—1890 hat sich eine größere Zahl von Romanschriftstellerinnen in die Litteratur eingeführt. Ihre Romane trifft man in den angesehenen Familienblättern, und ein deutscher Romankatalog hat jetzt große Ähnlichkeit mit einem englischen, in dem das ewig Weibliche überwiegt. Ein bedeutendes geistiges Gepräge zeigen freilich nur wenige dieser Schriftstellerinnen, viele aber eine anziehende Erzählungsgabe, eine verständige Auffassung der Lebensverhältnisse, hinundwieder auch eine feine Seelenmalerei bei weiblichen Charakteren.

In erste Linie stellen wir die Dichterin auf dem Throne, Carmen Sylva, die Königin Rumäniens, deren Dichtungen wir schon früher besprochen haben, und zwar räumen wir ihr den Vorrang ein nicht ihrer hohen Lebensstellung wegen, sondern weil sie die eigenartigste dieser Schriftstellerinnen ist. Ihre ersten Romane gab sie unter dem Pseudonym Dito und Idem heraus; sie hatte eine Mitarbeiterin in Mite Kremnitz, welche früher rumänische Skizzen, Dichtungen und Erzählungen veröffentlicht hatte. Auch in dem bequemeren Fahrwasser des Romans, das so vielen Flachschiffen zugänglich ist, verleugnet Carmen Sylva nicht die Kraft einer tiefgehenden Darstellungsweise. Zwei trotzige Mädchencharaktere von frischer Urwüchsigkeit des Denkens und Empfindens sind die Heldinnen der beiden Romane: „Astra" (1885) und „Aus zwei Welten" (1885). Astra spielt in dem Grenzlande Rumäniens, der Bukowina, und die Dichterin hat das Lokalkolorit ihrer neuen Heimat in stimmungsvoller Weise wiedergegeben, wie durch den andern Roman der Hauch und Duft der Rhein-

[1]) Eine illustrierte Gesamtausgabe der Romane und Novellen von W. Heimburg ist im Erscheinen begriffen.

lande weht, und das Leben an einem rheinischen Fürstenhofe mit feiner Wahrheit geschildert wird, wie sie nur aus eigener Anschauung hervorgeht. Astra besucht ihre Schwester, die einen Gutsbesitzer Sander geheiratet hat; in das gaukelnde Irrlicht, die anmutige Schwägerin, verliebt sich Sander, und das führt zu einem tragischen Konflikt. In dem andern Roman gewinnt die junge Prinzessin Clementine eine lebhafte, durch einen Briefwechsel genährte Neigung zu einem Professor der Kunstgeschichte, dessen Hauptwerk sie mit Bewunderung gelesen hat. Der Briefwechsel führt zu persönlicher Begegnung und zu einem Bunde fürs Leben gegen den Willen der Familie der Prinzessin, die, aus derselben verstoßen, dem Manne ihrer Wahl folgt; doch auch hier in der Welt des Bürgertums vermag sie schwer heimisch zu werden, erst nach einem Konflikt mit dem eigenen Manne, der ihr anfangs die Reise ans Krankenbett des Vaters verbietet. Beide Romane sind in der Form des Briefwechsels und der Tagebücher geschrieben, ausnehmend eigenartig, oft von genialem Humor durchdrungen, namentlich die Briefe des Professors. In der von Dito und Idem herausgegebenen Novellensammlung: „In der Irre" (1888) ist die Erzählung: „In Fesseln", ein kleiner Roman, dessen Held zwischen zwei kranken Frauen hinundherschwankt; die Krankheiten der beiden sind mit einer Naturwahrheit geschildert, die bisweilen zu sehr an das Hospital erinnert. „Das Begräbnis in den Karpathen" ist ein düster beleuchtetes, winterliches Bild, welches der Maler Lessing geschaffen haben könnte; „Margarethe" ist eine stimmungsvolle Magdalenengeschichte mit tragischem Ausgang. In vielen Erzählungen ist ein kühner Wurf und es blitzt und wetterleuchtet von genialen Gedanken. Den Roman „Defizit" (1890) hat Carmen Sylva allein verfaßt. Die Handlung spielt in Wales und zwar in einem Bergwerksdistrikt an der

Meeresküste. In das alte, sagenreiche Land des Zauberers Merlin passen auch die gespenstig in die Handlung eingreifenden Gestalten wie die alte Hexe Ulla; „Defizit" ist die rührende Geschichte einer Mutter, die sich für ihren nichtsnutzigen Sohn opfert, dem Verschwender und Wüstling stets unter die Arme greift, sich dabei zu Lügen und Betrug hinreißen läßt und auch einen treuen, sie liebenden Freund des Hauses zum Betrug verführt. Noch schlimmer ergeht es ihrem Liebling Tom, der zu Deportation und Zwangsarbeit verurteilt wird. Die Mutter stirbt nach solchen Schicksalsschlägen. Um diese Tragödie schlingt sich ein Kranz heiterer und trüber Liebesgeschichten. Die Charakteristik ist vortrefflich; doch die Gabe leichtflüssiger Erzählung fehlt der Verfasserin, welche dafür tiefsinnige Gedichte und auch eine großartige Prosadichtung in den Roman verwebt hat. Vergleicht man damit den Roman von Mite Kremnitz: „Die Auswanderer" (1890), in welchem das Deutschtum in Rumänien mit seinen Kämpfen und Niederlagen geschildert wird, so möchte man vermuten, daß in dem Roman von Dito und Idem Mite Kremnitz, welche mit der Romantechnik wohl Bescheid weiß, mehr der erzählende Teil zugefallen ist, während Carmen Sylva ihnen das geistig Bedeutende lieh.

Eine Schlesierin, die Gräfin Valeska von Bethusy-Huc (geb. in Kielbaschin in Oberschlesien am 15. Juni 1849), hat unter dem Pseudonym Moritz von Reichenbach eine große Fruchtbarkeit auf dem Gebiete der Romanproduktion bewährt. Als schlesische Gutsherrin in Deschkowitz lebend, hat sie vorzüglich Zustände ihrer heimatlichen Provinz geschildert, sowohl aus den mehr landschaftlichen Distrikten als aus denen der Bergwerkindustrie. Man merkt ihr die Lust am Fabulieren an; natürlich reiht sie Begebenheit an Begebenheit und weiß durch das ungezwungene Fortspinnen des aufgegriffenen Fadens den Anteil der Leser festzuhalten.

Episches Verweilen ist nicht ihre Sache; sie liebt die Sprünge über Raum und Zeit und geht nicht gerade haushälterisch mit ihren Erfindungen um. In ihren ersten Romanen: „Der Sohn des Flüchtlings" (2 Bde., 1881), und die „Schloßfrau von Dromnitz" (2 Bde., 1882), zeigten sich bereits diese Eigenheiten ihrer Darstellungsweise, zugleich mit der Anlehnung an die Muster des englischen Familienromans und seine Lieblingserfindungen; das schlesische und polnische high-life sichert diesen Romanen indes eine originelle Färbung. Der Roman: „Durch" (2 Bde., 1884), hat zwei Helden, den Grafen Bogdan und den Tischlerssohn Georg, und beide ringen sich durch wechselvolle Schicksale zum ersehnten Ziele durch. Hindernisse aus dem Wege zu räumen, ist die Dichterin wohlwollend genug. Alles wird frisch und resolut erzählt; ein Abenteuer löst das andere ab; man ist bald in Schlesien, bald in Rußland oder Paris; die beiden großen Kriege spielen in die Handlung mithinein. Die soziale Frage wird gestreift, pikante Situationen nicht vermieden, aber auch nicht ausgebeutet. Der Roman: „Auf Umwegen" (1884) spielt in bürgerlichen Kreisen, meistens in Dresden und Leipzig. Beide Romane könnten ihre Titel vertauschen; denn auf Umwegen kamen auch Bogdan und Georg zu ihrem Glück, und „Durch" ist auch die Losung Erichs, der zuletzt mit seiner Geliebten glücklich wird. Die Erzählung enthält manche hübsche und ansprechende Genrebilder. „Die beiden Lazinskys" (2 Bde., 1888), sind ein echt oberschlesischer Roman, über dem die düstere Kohlenatmosphäre der Bergwerkdistrikte schwebt. Gutsbesitzer, Arbeiter, Juden, alle mit recht treffenden Streiflichtern beleuchtet, sind die Helden, in erster Linie der alte Lazinsky, ein herabgekommener Adliger, der eine Beamtenstelle einnimmt, sich dem Trunk ergiebt und überfahren wird, und dessen Töchter Anna und Sophie, sowie ein verkommener

Sohn, Boguslaw, welcher Sozialdemokrat geworden ist. Anna heiratet einen reichen Fabrikanten; der Lebenslauf der Schwester bewegt sich in absteigender Linie. Die Adligen nehmen zuletzt Raison an. Die Sozialdemokratie wird durch den Brand des angesteckten Maschinenhauses beleuchtet. Sophie tötet sich selbst nach ihrer Beteiligung an diesem Attentat. Eine ebenso grelle Schlußkatastrophe, wenn auch ohne Knalleffekt, beendigt den Roman: „Um die Ehre", (2 Bde., 1891), dessen Heldin eine reiche Gutsbesitzerin ist, die um jeden Preis ihre Familie zu höherer gesellschaftlicher Geltung bringen will, dem ältesten Sohn eine Grafentochter verschafft durch den finanziellen Zwang, den sie auf den Vater ausübt, und die arme Försterstochter, die den jüngeren Sohn liebt, fälschlich des Diebstahls beschuldigt, um sie für ihn unmöglich zu machen: eine Anklage, die das junge Mädchen so daniederwirft, daß es erkrankt und stirbt. Zuletzt wird die ehrgeizige Mutter noch mehr zur Verbrecherin, indem sie ihren eigenen Schwiegersohn vergiftet, weil derselbe als Mitwisser mit einer Enthüllung droht, welche die Beamtenlaufbahn des ältesten Sohnes gefährden mußte. Diesem Verbrechen folgt ihr Selbstmord auf dem Fuße nach — der Sohn hat sich indes selbst angezeigt und kommt mit heiler Haut davon, so daß jenes Verbrechen zu wenig motiviert erscheint. Davon abgesehen, ist der Charakter der Gutsfrau lebenswahr gezeichnet; auch fehlen anmutende Szenen nicht, wie die Liebesidylle im Forsthause. Von der Erfindungsgabe der schlesischen Gräfin zeugen auch ihre zahlreichen kleinen Erzählungen.[1])

Eine andere schlesische Aristokratin, Eufemia Gräfin Ballestrem (geb. in Ratibor am 18. September 1854, ver-

[1]) „Seine Frau", (1888), „Der älteste Sohn" (1889), „Das Paradies des Teufels" (1890), „Eva in allerlei Gestalt" (1890).

heiratete Frau von Adlersfeld, gegenwärtig in Karlsruhe lebend), steht im scharfen Gegensatz zur Gräfin Bethusy-Huc; sie hat eine starke lyrische Ader, welche dieser gänzlich fehlt, wie sie denn auch eine Sammlung von nicht gerade formvollendeten Dichtungen: „Tropfen im Ozean" (1878), veröffentlicht hat. Doch hat sie mit der Gräfin Bethusy-Huc die Vorliebe für grelle Katastrophen in ihren Erzählungen gemein. Im übrigen liebt sie rasche Verwickelungen, elegische Ausgänge, hochtragische Begebenheiten, den Hintergrund des Hoflebens aus den letzten Jahrhunderten oder der neuen englischen Torygesellschaft, etwas aristokratischen Pomp und Parfüm, prinzliche Salons und die Boudoirs der Künstlerinnen. Ihre Darstellungsweise hat etwas lyrisch Duftiges oder leidenschaftlich Bewegtes; breitere epische Ausmalung ist nicht ihre Sache; ebensowenig eingehende psychologische Motivierung oder Abschweifung in das humoristische Gebiet. Ihre Novellistik rauscht wie schwerer Atlas, pomphaft, aber doch bisweilen ein wenig rissig und brüchig in den Falten. In ihrer ersten Novellensammlung: „Blätter im Winde" (1876) verdienen den Preis wegen ihrer duftigen, stimmungsvollen Lyrik: „Orchidea", die Geschichte eines an einen russischen Prinzen verheirateten Hindumädchens; in der zweiten Sammlung: „Verschlungene Pfade" (1876) ist „sub viola" ein in Novellenform verkleidetes geschichtliches Lustspiel, „Melusine" eine sehr lakonische Schauergeschichte. Die beiden Romane: „Das Erbe der zweiten Frau" (1878) und „Lady Melusine", (1878) führen uns Charaktere des high-life vor; in beiden handelt es sich um Verbrechen vornehmer Ladies; nur ist in der ersten die Verbrecherin, die Herzogin Demismore, bereits tot und hinterläßt ihrer an den Lord Chesney als dessen zweite Frau verheirateten Tochter als Erbe das Geheimnis, daß sie die erste umgebracht hat. Daraus entstehen die innern Konflikte des

Romans. Lady Melusine aber sehen wir frisch an der Arbeit: aus Eitelkeit, aus Sucht zu glänzen, ganz wie Frau Malosky im letzten Roman der Bethusy-Huc, begeht sie ihre Verbrechen: doch ist die Gestalt nicht genug zu dämonischer Bedeutung vertieft. Die Handlung ist sehr grell: ein Kindesraub und ein Gattenmord sind ihre Hauptmomente. „Das Haideröslein" (2 Bde., 1880), eine Art von Aschenbrödel, ist grausamen Verfolgungen und Intrigen ausgesetzt, des Diebstahls beschuldigt, einmal in Gefahr zu ertrinken, ein anderesmal nahe daran, von der Gutsherrin erdrosselt zu werden. Die Intrigen sind etwas plump und auch das Benehmen der leichtgläubigen Heldin ist wenig glaubwürdig. Besser ist „Violet" (1883), wenn auch hier ein hartgesottener Verbrecher der Held ist, ein Lord, der ein Pendant zu Lady Melusine bildet. Die Vorliebe für die Zeichnung eingeteufelter Ladies und schurkischer Lords, die geheimen Verbrecherkolonien im Schoße der englischen Gesellschaft führt notwendig zu grellen Motiven und Situationen.[1])

Nicht so extrem in Erfindungen und farbenprunkend in der Ausführung, durch ruhigen Erzählungston an Moritz von Reichenbach erinnernd, hat eine Lübecker Dame aus hanseatischen Lebenskreisen, Ida Boy-Ed, (geb. in Langendorf am 17. April 1852), eine Zahl von Erzählungen verfaßt, welche dem Lesepublikum lebhaften Anteil abgewannen. Das gesellschaftliche milieu ist im Durchschnitt ein anderes als bei jenen adeligen Damen: die Konflikte der Stände spielen keine Rolle. Vor gewagten Stoffen schreckt Ida Boy-

[1]) Von den Novellensammlungen der Gräfin Ballestrem erwähnen wir noch: „Aus tiefem Borne" (1884), „Die Augen der Assunta" (1886), „Die blonden Frauen von Ulmenried" (1889).

Ed nicht zurück: gleich die erste Erzählung in ihrer ersten Novellensammlung „Ein Tropfen“ (1882) behandelt ein heikles Thema. Eine Witwe liebt einen jüngeren Mann, weigert sich aber, dessen Gattin zu werden, weil sie überzeugt ist, daß seine Neigung zu einer alternden Frau bald erkalten müsse. Er liebt sie aber leidenschaftlich, und sie sehnt sich nach einem Tropfen Seligkeit, giebt sich dem Geliebten hin, ohne ihm seine Freiheit zu rauben. In dem Roman: „Nicht im Geleise“ (2 Bde., 1890) heiratet ein Bruder seine Schwester, obschon er so gut wie der Leser aus der Vorgeschichte erraten konnte, daß es seine Schwester sei. Seine leidenschaftliche Liebe zu einer genialen Frau führt zu einer tragischen Katastrophe. Doch lebenswahrer als diese aus dem Geleise geratenen Charaktere sind die genrehaften, wie das spießbürgerliche Ehepaar. Spannend ist der Roman: „Die Männer der Zeit“ (3 Bde., 1884), in welchem im Stile Lassalle's eine der geistreichen problematischen Naturen das Herz einer verheitrateten Frau gewinnt und im Duell fällt: Die Charaktere des Romans sind nicht unkünstlerisch gruppiert, die Darstellungsweise ist lebendig und flüssig. In „Dornenkronen“ (1886) ist die Charakteristik lebenswahr, häufig mit humoristischem Anflug. In dem Roman: „Eine Lüge“ (1889) handelt es sich um den Kontrast zwischen zwei Ehen. In der einen hat die Gattin dem Gatten, einem regierungstreuen Beamten, verschwiegen, daß sie früher, wenn auch kurze Zeit, mit einem Hochverräter verheiratet war. Das ist nun allerdings sehr romanhaft und die Verfasserin muß sich drehen und wenden, um es glaublich zu machen, daß der Gatte, trotz aller Standesämter und Familienpapiere, nichts von dieser Heirat wußte; in der andern Ehe aber herrschen Lüge und Sünde und die Gattin folgt den Leidenschaften, die sie auf Abwege führen.

Sophie Junghans (geb. in Kassel am 3. September 1845) sündigt von allen diesen Schriftstellerinnen am wenigsten gegen die Wahrheit der Lebensverhältnisse und die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge; sie weiß Bescheid mit allem, mit Rechtskunde, Heilkunde, Naturkunde, und sie baut ihre Erfindungen nie phantastisch in die Lüfte; aber sie hat bisweilen etwas Hausbackenes, und einzelne Erzählungen, wie „die Schwiegertochter“ (1882), könnten an Henriette Hanke erinnern. Sie liebt es, gediegene, tüchtige Charaktere in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen, wie in „der Bergrat“ (4 Bde., 1888) und auch in dem Roman „Zwei Brüder“ (3 Bde. 1889) ist der jüngere Bruder dem älteren, der nur auf das Fortkommen in der Welt und eine glänzende Karriere bedacht ist, als der still produktive Arbeiter, der Tüchtiges leistet und eine Kriminalgeschichte durch exakte naturwissenschaftliche Forschung entwirrt, gegenübergestellt. Dieser Roman zeigt die Vorzüge der Darstellung von Sophie Junghans, die psychologische Folgerichtigkeit, die lebenswahre Charakteristik, die Kenntnis praktischer Lebensverhältnisse und mancher für das Leben wichtiger Fachwissenschaften. Zwei historische Romane aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges: „Haus Eckberg“ (2 Bde., 1878) und „Helldunkel“ (2 Bde., 1885) sind reich an lebendigen Schilderungen des wilden Kriegslebens und anmutenden Familienbildern, wenn auch die Auffassung zu modern ist für die dargestellte Zeit.

Gleiche Kenntnis vieler Lebensverhältnisse und gleichen praktischen Sinn zeigt in ihren Erzählungen und Romanen Johanna Niemann aus Danzig, geb. am 18. April 1844. Davon legt vor allem ihr Roman: „Rübezahl“ (3 Bde., 1888) Zeugnis ab. Mag auch der dunkle Punkt in der Vergangenheit des Helden, des Arztes Lüneburg, jene That, durch die er gesellschaftlicher Ächtung verfällt, nicht genug

aufgeklärt sein: die Ehrenrettung des Charakters durch ausgezeichnete Tüchtigkeit tritt aber um so glänzender hervor. Wegen seiner für die ganze Industrie sehr förderlichen Untersuchungen erhielt er den Namen Rübezahl, und erfreulich ist es, wie er trotz aller feindlichen Demonstrationen und Kliquen in der Universität einen Ehrenplatz behauptet. Die Charaktere aus der Gesellschaft sind trefflich gezeichnet. Ein historischer Roman, der in derselben Zeit spielt, wie „die Familie Darner" von Fanny Lewald, nur in Danzig, nicht in Königsberg: „die beiden Republiken" (1887), giebt lebendige Schilderungen aus dieser Epoche: die Familie des Stadtpräsidenten, die hochsinnige Tochter Charlotte, in scharfem Kontrast zu der Senatorstochter, welche Maitresse des französischen Obergenerals wird, bildet den Mittelpunkt der feinerfundenen Handlung. Wie an die „Familie Darner" erinnert der Roman auch an Spielhagen's „Noblesse oblige".[1])

Tiefsinniger als diese Schriftstellerinnen, mit einer Weltanschauung, die mit altindischer Weisheit vertraut ist, ist E. Junker (Frau Kammergerichtsrat Schmieden, geb. in Berlin am 6. November 1841). In einem ihrer Hauptwerke „der Schleier der Maja" (4 Bde., 1882) knüpft sie an den Glauben des Lotosblumenlandes an; aber sie stellt ihm eine höhere Weltanschauung gegenüber. Unaufhörlich webt die alte Maja an ihrem trügerischen Schleier; unausgesetzt korrigiert der Tod das Leben, unaufhörlich steigt aus dem unerschöpflichen Schoße der Natur dasselbe Geschlecht, das da bestimmt ist zu leiden, zu weinen, zu freuen sich in Sansara, wo das Glück so flüchtig, der

[1]) Andere Romane der Verfasserin sind: „Die Seelen des Aristoteles" (1886) und „die Kehrseite der Medaille" (1886). Sie begann mit sehr feinfühligen Novellen voll duftiger Naturlyrik: „Kleine Studien" (1877).

Schmerz so dauernd und die allmächtige Triebfeder der meisten Handlungen die Selbstsucht ist. In herrlicher Klarheit aber leuchten durch alle diese Schranken die ewigen Ideen der Gerechtigkeit, Menschenliebe und Selbstaufopferung, vor denen der Schleier des Truges nicht bestehen kann. Jedenfalls ist dies ein weit höherer Standpunkt, als derjenige der meisten Familienromane, wenngleich E. Junker die Handlung ihrer Romane im modernen Familienleben spielen läßt. Im Mittelpunkte des „Schleiers der Maja" steht die Ehe der hochgesinnten Ella mit dem Streber von Frantzius, die nach tiefen Seelenkämpfen doch zur Versöhnung führt. Der Roman enthält außerdem Charakterköpfe von scharfem Gepräge, wie die verbuhlte abenteuerliche Felicie Vanescha, oder mit satirischer Silhouettenschere ausgeschnitten, wie die emanzipierte Frau Gruppe, welche für Frauenrechte schwärmt und ihre Familie dabei vernachlässigt. Schon in ihren ersten Erzählungen: „Im Zenith" (1880), die viele sinnige Beobachtungen enthalten, warnt E. Junker vor ungesunder phantastischer Gefühlsliederlichkeit; sie macht ihr auch nirgends in ihren Werken Zugeständnisse. Wenn sie mit Vorliebe die Disharmonie in den Ehen schildert, so sucht sie doch meistens dafür eine versöhnende Auflösung. So ist es auch der Fall bei dem einen Ehepaar in dem Roman: „Lebensrätsel" (1880): die Ehe zwischen dem freigeistigen, adelsstolzen Edelmann Günther und der verwöhnten Millionärstochter wird, nachdem ihr Band schon ganz gelockert schien, doch wieder ins rechte Gleis zurückgeführt, während die Ehe zwischen Günthers nicht minder stolzer Schwester und dem Seemann Willy durch ein von außen kommendes Ereignis einen tragischen Abschluß nimmt. Auch in „Werner Eltze" (3 Bde., 1887) sind es wiederum zwei disharmonisch gestimmte Ehen, von denen die eine durch einen unglücklichen Zwischenfall, der die störende Coeurdame bei edler Lebens-

rettung aus dem Wege räumt, zu dem bisher fehlenden gegenseitigen Verständnis bekehrt wird; die andere, freilich, wird ganz zerstört durch die Leidenschaft des zerfahrenen Gatten, der zuletzt im Duell fällt. Man könnte E. Junker die Dichterin der ehelichen Dissonanzen nennen, die sie aber zu „höherer Harmonie“ wie auch in der gleichnamigen Erzählung (1884), auflöst. An herben tragischen Ausgängen fehlt es freilich! auch nicht; jedenfalls sind ihre Romane Beiträge zur Physiologie der Ehe. Der Unterschied der Stände und der religiösen Meinungen spielt oft mithinein, wie in „Lebensfragen“. Feine Beobachtung, gelegentliche humoristische Beleuchtung, ansprechende Naturschilderungen, wie besonders in „Werner Eltze“, sind allen gemein, und die Anklänge an altindische Weisheit geben ihnen etwas Eigenartiges.

Eine Schriftstellerin, deren erstes Auftreten in das Jahr 1868 fällt, die aber noch bis in die neueste Zeit Erzählungen auf den litterarischen Markt sendet, ist Lodoiska von Blum, geb. am 25. September 1842 als Tochter eines preußischen Offiziers auf Schloß Caczevice in Polen, durch Familienunglück und Verlust des väterlichen Vermögens in die litterarische Laufbahn gedrängt. Sie hat den Schriftstellernamen Ernst von Waldow angenommen und seiner Zeit durch den Roman: „die schwarze Käthe“ (3 Bde., 1868) Aufsehen erregt, sodaß sie den beliebtesten Unterhaltungsschriftstellerinnen beigezählt wurde. Anfangs in Berlin lebend, siedelte sie 1869 nach Wien über und lebt gegenwärtig in Venedig. Der zahlreiche Nachwuchs hat sie etwas in den Hintergrund gedrängt, obschon sie sehr fruchtbar ist und ihre Begabung ihr immer neue Erfindungen eingiebt. Doch fehlt ihren Erzählungen oft die psychologische Vertiefung, und es stört wie in den „Novellen“ (2 Bde., 1876) ein

pessimistischer Zug oder etwas krankhaft Sentimentales, wie „Hildegard"[1]) (1875).

Eine Deutsch-Russin, Elfriede Jaksch, die unter dem Pseudonym Schack von Igar schreibt (geb. in Livland am 4. September 1844), hat außer touristischen Schriften mehrere Romane verfaßt, die von Weltkenntnis Zeugnis ablegen und mit ungezwungener Natürlichkeit abgefaßt sind. Sie behandelt mit Vorliebe Themata aus dem Herzensleben der Frauen, ergeht sich in Reflexionen über diese inneren Erlebnisse und weiß die äußeren Vorgänge, die sich daran knüpfen, anschaulich zu schildern. Es gehört zu ihren Eigentümlichkeiten, daß das Bade- und Hotelleben in ihren Romanen eine große Rolle spielt: das gilt besonders von den Romanen „Konflikte" (2 Bde., 1882) und „Verwirrte Fäden" (1882). Der erstere beginnt mit einem Sensationsmotiv und nimmt einen tragischen Verlauf; es handelt sich um unglückliche Ehen, und die Ehemänner spielen darin eine sehr traurige und hassenswerte Rolle. Die Eifersucht des einen auf seine geschiedene Frau, deren zweiten Gatten er im Duell erschießt, ist ein etwas gewagtes Motiv. Der lievländische Roman: „Licht, mehr Licht" (3 Bde., 1885) spielt in einer deutsch-russischen Familie und führt eheliche Konflikte zu einem versöhnenden Ende. Exkurse über Volkstum und Geschichte der Ostseeländer, über die Geschichte des lettischen Volksstammes, über die Vorgänge des Krimkrieges sind in die Erzählung verwebt.

Wir reihen hier noch einen kurzen Überblick über die moderne Novellenlitteratur an. Was ist aus dem heiteren Kind des Boccaccio in dieser wenig romantischen Zeit des credit mobilier geworden? Welchen Inhalt hat neuerdings die lebendige, an das Dramatische streifende

[1]) „Teufelsburg" (3 Bde., 1873), „der Sündenerbe", „die Blutbuche" (1880), „der Doppelgänger" (1886) u. a.

Form der Novelle in sich aufgenommen? Keine andere epische Form ist so geeignet, die wechselvolle Kasuistik des Lebens, seine tragischen und heiteren Katastrophen und die Fülle seiner ironischen Beziehungen in schlagender Kürze darzustellen. Die Novelle hat heutzutage in prismatisch schimmernder Vielseitigkeit den verschiedensten Geschmacksrichtungen und ästhetischen Anschauungen Rechnung tragen müssen. Die humoristische Burleske, die psychologische Skizze und landschaftliche Studie, ja selbst die kulturhistorische Anekdote haben sich in die Novelle geflüchtet. Sie ist ein kleiner Taschenspiegel geworden, in welchem sich auch die bedeutendsten litterarischen Physiognomien einmal im Vorübergehen flüchtig beschauen; die Schnitzel größerer geistiger und ästhetischer Arbeiten werden in Novellen gesammelt; man findet darunter eine Menge geistvoller Reflexionen, humoristischer Bilder, durch Glätte und Schönheit der Form ansprechender Schilderungen; aber was uns bei den meisten zu fehlen scheint, das ist jener frei spielende, schöpferische Reichtum der Phantasie, der in einer Fülle überraschender und doch wohlverketteter Ereignisse seine anmutigsten Blüten treibt; das ist jener Zauber der Erfindung, der mehr als alles andere die ursprüngliche Mitgift des novellistischen Talents ist. Die Armut in dieser Beziehung läßt sich weder durch langatmige Schilderungen, noch durch kluge und tiefe Betrachtungen verstecken. Je gedrängter die Form der Novelle ist, desto lebendiger und schlagkräftiger muß die Erfindung des Dichters in ihr hervortreten. Wir wollen verstrickt sein in den üppigen Reiz neuer und bunter Verwickelungen, deren Knoten der Zufall ernst oder heiter löst. Wir lassen uns ungern dafür mit anderen dichterischen Vorzügen abfinden, die nur in einer umfangreichen Kunstgattung zur berechtigten Geltung kommen können. Wir wollen in der Novelle nicht disjecti membra poëtae wieder-

finden, nicht gestaltlose Fragmente irgend einer Art, nicht den Abfall der Produktion, der in dieser Weise verwertet wird; wir verlangen von ihr bei aller Gedrängtheit künstlerische Gliederung, ein warmes organisches Leben, Pracht und Reiz der Farben und jene überraschenden Einschnitte des Zufalls, die allerdings erst eine tiefere Bedeutung durch den geistigen Standpunkt des Autors erhalten.

Allen diesen Anforderungen genügen die Veteranen der Unterhaltungslitteratur, die Laun, Schilling u. a. nicht, ebensowenig die edelfühlende und durchweg klare Fanny Tarnow[1]) (1779—1862), deren Produktivität in Erzählung und Roman so erstaunlich ist, wie die Schöpfungskraft vieler ihrer Nachfolgerinnen. Die Erzählungen dieser Schriftsteller machen auf die künstlerische Geltung der „Novelle“ keinen Anspruch; es sind bunte Geschichten in beliebiger Form. Anders verhält es sich mit den Novellen Tieck's und der sich ihm anschließenden Richtung. Hier ist besonders Eduard von Bülow (geb. in Berg bei Eilenburg am 17. November 1803, gest. auf Schloß Ötlishausen im Thurgau am 16. September 1853) zu nennen, der nicht nur in seinem „Novellenbuch“ (4 Bde., 1834—1836) Novellen aller Nationen sammelte, sondern auch in eigenen „Novellen“ (3 Bde., 1846—1848) sich an das Vorbild Tieck's und der romanischen Muster anlehnte.

Nach diesen künstlerischen Zielen der Novelle strebte auch die akademische Richtung. Paul Heyse hat zahlreiche Novellensammlungen[2]) veröffentlicht, welche von verschiedenen Seiten als

---

[1]) „Schriften“ (5 Bde., 1830), „Gesammelte Erzählungen“ (4 Bde., 1840—1842); vergl. Fanny Tarnow, ein Lebensbild von Amely Bölte (1865).

[2]) „Novellen“, erste Sammlung (4. Aufl., 1864); „neue Novellen“ (4 Aufl., 1864); „gesammelte Novellen“ (1864). „Neue Novellen“, 4. Samml. (3. Aufl., 1866), „Meraner

Meisterwerke gepriesen werden. Unsere Ästhetiker verlangen für die Novelle eine Spannung, eine Krisis, eine scharf ausgeprägte Gemüts- und Schicksalswendung. Paul Heyse's neueste Novellen entsprechen in ihrer großen Mehrzahl den Anforderungen der Ästhetiker; die bedeutsame Schicksalswendung ist in den meisten unverkennbar, ebenso der Zug nach der tragischen Katastrophe hin. Die Novelle muß einen „interessanten" Inhalt haben und nicht geradlinig auf die Katastrophe losgehen, sondern mit einer überraschenden Wendung, die zwar im Grunde wohl motiviert ist, während diese Motivierung aber verdeckt wird durch Ereignisse, die sich nach der entgegengesetzten Seite hinzuwenden scheinen. Diese Kette, an der wir ahnungslos fortgehen, zerreißt dann plötzlich, und die erste, tiefere psychologische Ursache kommt zu ihrem vollen Rechte. Hierin liegt die eigentliche Wendung, und die Kunst des Novellendichters wird darin bestehen, das plötzlich Eintretende und Überraschende durch die tiefere Grundlage glaubwürdig zu machen. Doch ebenso liegt hier die Gefahr der Verkünstelung, des psychologischen Wagestücks, welche uns die Katastrophe unglaubwürdig erscheinen läßt und einen gewaltthätigen Effekt an die Stelle einer notwendigen Entwickelung setzt.

Es ist nicht zu erwarten, daß ein Novellist von großer Produktivität in jeder einzelnen Novelle ein Kunstwerk liefert, welches die Bedeutung der ganzen Gattung würdig vertritt. Man wird sich oft mit einer Annäherung an das Ideal be-

Novellen" (2. Aufl., 1864); „fünf neue Novellen" (1866); „Novellen und Terzinen" (1867); „moralische Novellen" (1869). „Ein neues Novellenbuch" (2. Aufl., 1871). „Neue moralische Novellen" (1878). „Das Ding an sich und andere Novellen" (1879), „Frau von F. und römische Novellen" (1881), „Troubadour-Novellen" (1882), „Buch der Freundschaft" (5. Aufl., 1883), „Himmlische und irdische Liebe" (1885), „Villa Falconieri und andere Novellen" (1887).

gnügen müssen. Auch Paul Heyse, wenngleich er nie in den Ton trivialer und nichtssagender Erzählung verfällt, welcher jene interessanteren Wendungen des Gemüts und Schicksals und die bedeutsamen Krisen gänzlich fehlen, hat solche Wendungen und Krisen doch bisweilen aus zu künstlichen psychologischen Voraussetzungen hervorgehen lassen — und wenn auch die Novelle das Anomale und Paradoxe bei weitem mehr verträgt als das Drama, so giebt es doch auch geistige Verrenkungen, durch welche die Novelle in ihrem wahrhaften Interesse beschädigt wird.

Die Heldinnen der Heyse'schen Novellen sind meistens liebenswürdige, fast immer gefällige Frauengestalten; er selbst bekennt, daß er nie ein weibliches Wesen habe schildern können, in das er nicht verliebt gewesen. Nicht alle sind indes Bilder von dem reizvollen Farbenschmelz der italienischen Schule, wie seine Rabbiata; es sind auch viele unter ihnen, wie die Heldin des „Salamanders", zweideutige Schönheiten, die freigebig sind mit ihren Liebesnächten, wie überhaupt das Liebesabenteuer, graziös und feinsinnlich erfaßt, die Seele der Heyse'schen Novellistik ist. Im übrigen hat er die verschiedensten Töne angeschlagen. Das moderne Lebensbild („Der Kreisrichter", „die kleine Mama"), die historische Erzählung („Die Stickerin von Treviso", „Frau Alzeyer"), der ritterliche Minneroman, („Geoffroy und Garcinde" und die „Troubadour-Novellen"), die Sensationsnovelle („Der verlorene Sohn", ‚Kleopatra", „die Reise nach dem Glück", „Lottka"), das stilvolle Bild der italienischen Schule („La Rabbiata", „Barbarossa"), die phantastische Humoreske („Der letzte Centaur") die Vagabundengeschichten wie im „Buch der Freundschaft": alle diese verschiedenartigen Klangfarben der novellistischen Instrumentation werden von ihm mit gleicher Virtuosität beherrscht; keine politischen oder sozialen Tendenzen

trüben das farbige Abbild des Lebens, das die reine, durch ihre eigene Herrlichkeit erfreute Kunst der Darstellung uns bietet. Die wohlerwogene Präzision des Stils, die Sauberkeit der Zeichnung und des Kolorits ist in allen diesen Novellen anzuerkennen; nur ist in ihnen bisweilen zu viel Duft, zu viel ästhetischer Schein, ein gemaltes, kein wahres Leben. Heyse malt oft wie Claude Lorrain und Poussin; aber die Novelle selbst ist dann nur wie eine historische Szene, wie sie jenen Malern als Staffage ihrer duftigen, heiteren, edel gehaltenen Landschaften dient. Er hat die Vorliebe für Paradoxien, für welche die Novelle die geeignete Form ist, da zu ihrem Wesen eine pointierte Fassung der Erzählung gehört. In den beiden Sammlungen seines „Buches der Freundschaft" will er z. B. beweisen, daß Freundschaft ein elementarer Naturtrieb sei, unverantwortlich und unergründlich, wie jene Gewalt, die Mann und Weib in blinder Leidenschaft zusammenführt.

So zahlreich die Novellengenres waren, welche sich in den Sammlungen von Paul Heyse vertreten fanden: so vermißte man doch unter denselben die philosophische Novelle; es schien, als ob das heitere Kind des Boccaccio nicht unter dem schweren Luftdruck einer tiefsinnigen Gedankenatmosphäre atmen könne, oder als ob die akademische Richtung unserer Poesie absichtlich tieferen Problemen aus dem Wege gehe, weil sie durch alles, was entfernt an eine Tendenz anklingt, die reine Selbstherrlichkeit der Kunst zu entweihen fürchte. Um so mehr mußte man überrascht sein, als Paul Heyse plötzlich mit einem größeren Roman: „Die Kinder der Welt" (3 Bde., 1872) auftrat, welcher ganz unter der Konstellation der norddeutschen Philosophie und ihrer jüngsten Ausläufer steht. Man hat den Heyse'schen Roman für eine lockere Verknüpfung mehrerer Novellen erklärt, und ohne Frage schlägt der novellistische Tik des Autors bis-

weilen vor. Allerdings ist jeder der Helden des Romans der Held einer besonderen Geschichte, die sich selbständig von den anderen loslösen ließe und deren Berührungspunkte nur zufällige und äußerliche sind. Doch nicht auf jene äußerlichen Berührungspunkte kommt es an, sondern darauf, ob ein gemeinsames geistiges Zentrum die auseinanderlaufenden Ausstrahlungen des Romans zusammenhält. Die meisten größeren Romane lassen sich in „Novellen" aufdröseln, von „Wilhelm Meister" bis zu den „Rittern vom Geiste" und Sue's „Ewiger Jude". Der Roman muß eben aus einem Gedanken geboren sein; Paul Heyse's Roman wird schon durch seinen Titel als ein von einem Gedanken getragenes Werk bezeichnet. „Kinder der Welt" — es sind die Anhänger jenes von Strauß proklamierten „neuen Glaubens", und der Autor schildert uns, wie sie in der Welt sich zurechtfinden. Es ist eine Zahl junger, miteinander befreundeter Männer und die Mädchen, denen ihre Neigung sich zugewendet hat. Alle bewegen sich in einer oft scharfen Luft philosophischer Freigeisterei. Der Held des Romans, Edwin, ist ein Philosoph von Fach, ein Privatdozent der Philosophie, später Gymnasiallehrer, eine Art von modernem Faust-Don Juan, wie ihn der neue Roman verlangt; mindestens sind fast alle weiblichen Gestalten in ihn verliebt. Er selbst schwankt zwischen der sirenenhaften, problematischen Toinette und der tiefernsten, nach geistiger Freiheit ringenden Lea; Mißverständnisse und Zufälle trennen ihn von jener skeptischen Schönheit, welche ein Glück verscherzt, an das sie nicht zu glauben wagt; er heiratet Lea, die mit heißer Liebessehnsucht an ihm hängt. Toinette wird inzwischen die Frau eines Grafen. Edwin besucht sie bei einer Ferienreise auf ihrem Schlosse — und jetzt schlägt die Liebesleidenschaft der Gräfin in hellen Flammen empor. Diese Szenen haben ein lebhaftes pathologisches Interesse und sind außerdem mit

feiner Malerei ausgeführt: das Salonleben, die Jagdbilder, der Spaziergang im Walde, das nächtliche Bad, die Begegnung Edwins mit dem verbrecherischen Heuchler Laurentius, Toinettens glühendes Liebesgeständnis. Das romanhafte Interesse gipfelt in diesen Situationen. Die Gräfin Toinette ist eine Frauengestalt von dämonischem Reiz und tragischem Geschick, gewiß die interessanteste unter den problematischen Schönheiten, welche die Titelkupfer vieler Heyse'scher Novellen sind. Die Melusine des Schwind'schen Bilderzyklus mochte dem Dichter vorschweben; läßt er sie doch zur Nachtzeit in die kühlen Fluten tauchen, freilich nicht als Wasserungeheuer, und der Schreck, den die Badende dem lauschenden Ritter einflößt, war nur süßer Art; aber die Seele dieser ins Moderne übersetzten Melusine hat das verwandte tief Tragische, und wie mit einem Schmerzensschrei verschwindet auch sie.

Die anderen „Kinder der Welt," eine neue Art Schattierung der „Ritter vom Geiste," haben auch mancherlei Erlebnisse, welche in mehr zufällige Berührung mit denen Edwins kommen. Da ist dessen Bruder Balder, ein Kranker mit einem echt poetischen Gemüt, von edelster Aufopferungsfähigkeit, eine jener ätherischen Gestalten, wie sie Jean Paul's Muse liebt, aber nicht von Himmelssehnsucht erglühend, sondern ein philosophisches Kind der Welt; da ist der wackere Mohr, der die düstere Klavierlehrerin Christiane liebt und — heiratet, nachdem der heuchlerische Kandidat ein schweres Verbrechen an ihr begangen hat; da ist der Sozialist Franzelius, der zuletzt die Schuhmacherstochter heimführt, und ein solider Buchdruckereibesitzer wird; da ist der epikuräische Medizinalrat mit seiner Opernsoubrette: alles Gestalten von Fleisch und Blut, aber mit den durchschimmernden geistigen Adern jenes neuen Glaubens, den man als die Religion des Diesseits bezeichnen könnte.

Der Ort, wo der Roman Paul Heyse's spielt, ist Berlin; wir bewegen uns in der freigeistigen Atmosphäre der preußischen Hauptstadt, ehe sie zur Hauptstadt des deutschen Reiches geworden war. Eine ungefähre Zeitangabe hätte der Dichtung noch einen festeren Halt gegeben; denn die geistigen Strömungen Berlins haben sich vielfach gewandelt, und in die Zeit des philosophischen Radikalismus am Anfange der vierziger Jahre paßt die Handlung kaum; sie gehört einer etwas späteren Epoche an, wo sich die geistigen Gegensätze schon mehr geläutert haben. Obgleich der Roman an philosophischen Gesprächen reich ist, so wirken diese doch nirgends ermüdend und fügen sich zwanglos dem Rahmen der Handlung ein. Geistreiche Feinheit, die Anmut stimmungsvoller Schilderungen zeichnen dieses Werk Paul Heyse's aus, aus welchem wir nur einige zu grelle Sensationsmotive, wie namentlich die nächtlichen Szenen zwischen dem Kandidaten und der Klavierlehrerin, in ihrer unheimlichen Beleuchtung fortwünschen möchten.

Weniger bedeutend ist der zweite Roman Paul Heyse's: „Im Paradiese“ (3 Bde., 1875), der sich in Münchener, wie es scheint treu kopierten Künstlerkreisen abspielt. Wie in dem ersten Roman um den freien Glauben, handelt es sich hier um die freie Sitte; eine feine Polemik zieht sich durch beide Schöpfungen hindurch. Das freie Künstlerleben, in welchem die Feigenblätter der bürgerlichen Moral möglichst beseitigt sind, erscheint hier als der ideale Zustand. Dennoch ist die Darstellung eine schwankende; in der Hauptsache wird immer wieder in das alltägliche Gleis eingelenkt und es arrangiert sich alles in so wünschenswerter Weise, daß es auch vor dem Gericht und der bürgerlichen Sitte bestehen kann. Wir wandern fortwährend aus einem Atelier ins andere. Das Künstlertum hat seine Poesie, seine Ausnahmemoral, aber auch sein Metier, und dies tritt zu sehr

in den Vordergrund; auch die breiteingeschobene Gelegenheitspoesie wirkt ermüdend. Von den Männercharakteren interessiert am meisten der Bildhauer Jansen, eine unzugängliche, aber bedeutende Natur; die Frauencharaktere sind mit Feinheit schattiert. Doch geht kein starker Zug der Spannung durch den Roman: das Band, das hier um das Bündel Künstlernovellen geschlungen ist, erweist sich als zu schwach. „Der Roman der Stiftsdame" (1886) ist ein Ichroman; doch nicht die Stiftsdame erzählt ihre Erlebnisse, sondern ein Freund und Verehrer, dessen eigenes Schicksal mit dem ihrem eng verknüpft ist. Die stille und sanfte Schönheit des Werkes, die attische Grazie der Darstellung, der Hauch edler Resignation, der viele Abschnitte durchweht, verdienen volle Anerkennung. Nur die Plötzlichkeit der Wendung, welche für die späteren Geschicke der Heldin entscheidend ist, mag Anstoß erregen; hier zeigt sich der kapriziöse Hang, der sich bei Heyse sehr oft findet. Wie diese in unliebsamen Verhältnissen auf dem Schlosse ihrer Verwandten wohnende Stiftsdame sich auf einmal dazu entschließt, einem von dem Hausherrn mißhandelten Direktor einer fahrenden Truppe zu folgen, für dessen künstlerische Leistungen sie früher begeisterte Teilnahme empfunden; wie sie bei ihrer Menschenkenntnis, ihrem echten Gefühl, ihrem hochstrebenden Sinn sich entschließen kann, einem Manne Hand und Herz zu schenken, dessen Auftreten etwas gespreizt Theatralisches hat: das erscheint doch nicht genug motiviert, besonders in einem Roman, der zu eingehender Motivierung mehr Zeit gönnt, als die Novelle, die solche Plötzlichkeiten bevorzugt.

Ein gleiches Maß der Schönheit in der Form bewahrt Hermann Grimm (geb. am 6. Januar 1828 zu Kassel, seit 1873 Professor der Kunstgeschichte an der Universität Berlin, Verfasser eines vortrefflicheu Lebens von Michel Angelo, 2 Bde., 1860—63, und zahlreicher Essays) in seinen

„Novellen" (1856). Selten trübt ein Hauch den kristallenen Spiegel dieser Darstellung. Die Perioden sind schön geschlungene Kränze, und wie durch Farbe und Duft ausgezeichnete Blumen den samtnen Teppich der Wiesen heben, so heben seine gewählten Adjektiva, über denen der eigentümliche Reiz und die Weihe Goethe's schweben, die gleichmäßige Harmonie der Darstellung. Wir bewegen uns hier in vollkommen exklusiven Kreisen der Bildung; das Auge des Dichters, das in die Welt schaut, ist geübt darin, ihren Formen das Geheimnis der Schönheit abzulauschen; es ist ein künstlerisch gebildetes Auge, das in die Natur und die Menschenwelt die eigene Harmonie hineinsieht. Diese Novellen sind Studien und erinnern auch an die Studien von Adalbert Stifter durch das liebevolle Versenken in das Naturleben und vor allem durch die Einfachheit der Erfindung, die oft an Armut grenzt. Hierin könnte man die Achilleusferse des Autors suchen. Auch bei ihm, wie bei Adalbert Stifter, scheint die Menschenwelt oft nur in die Landschaft hineingezeichnete Staffage zu sein. Seine Helden wählt er gern unter den Künstlern, denen er die ihm geläufige ästhetische Weltanschauung zwanglos beilegen kann; ja das ganze Novellenbuch ist mit jener formellen Sicherheit, jener maßvollen Eleganz geschrieben, welche in den feinen Zirkeln der bewundernden Anerkennung gewiß ist, nicht ohne daß für andersgestimmte Gemüter ein leichter Beigeschmack des eigentümlichen haut-goût zurückbleibt, der den ästhetischen Thees anzuhängen pflegt. Die Studienmappe Grimm's ist reich an lose flatternden Charakterköpfen und Landschaftsbildern, an psychologischen Skizzen, die an langen Fäden ausgesponnen und mit Naturschilderungen durchwirkt sind; aber die üppige, ereignisreiche Lebendigkeit der Novelle fehlt ihnen, und die Welt, in der wir uns bewegen, das Boudoir der Sängerin und Schauspielerin und des Schloßfräuleins,

welchem der Porträt- oder Landschaftsmaler in Liebe zu nahen wagt, ist so exklusiv und, was schlimmer ist, so zur Genüge ausgebeutet, daß ihr neue und bedeutende Gesichtspunkte nicht abgewonnen werden können! Immerfort Tasso und Prinzessin Leonore, immerfort Marianne und Philine — das ermüdet! Dem geschmackvollen Talent Grimm's fehlt, in Prosa und Vers, die Größe und Weite des geistigen Inhaltes.

Grimm's größerer Roman: „Unüberwindliche Mächte" (3 Bde., 1867) ist nur eine in die Länge gedehnte Novelle, ein Werk, dem man das Zappeln nach Klassizität allzusehr anmerkt und bei dem die vornehme Geste des Stils oft ins Affektierte und Manierierte übergeht. Ein Roman muß aus einem großen Wurf hervorgehen und mehr die Breite des äußeren Lebens in sich aufnehmen. Die Erfindung muß reich und bedeutend sein, in einer Fülle von Lebensbildern den dichterischen Grundgedanken aufgehen lassen. In Grimm's Roman ist die Erfindung dürftig und unwahrscheinlich, die Irrfahrten des Helden und noch mehr der Heldin diesseits und jenseits des Ozeans sind unmotiviert, und die Katastrophe wird durch einen Zufall herbeigeführt. Die Heldin selbst stirbt, nachdem der Held von dem Autor zu Pulver und Blei begnadigt worden ist, an der Schwindsucht, so wenig Talent auch vorher das frische und gesunde Mädchen zu dieser Krankheit zeigte. Die Tendenz des Romans ist eine durchaus berechtigte; sie erinnert an Chamisso's Lied von dem unglücklichen Mann, dem der Zopf immer hinten hing. Ein solcher Mann ist auch Arthur, der Held des Romans; der Zopf, der ihm hinten hängt, ist der Zopf des aristokratischen Vorurteils, dem der Dichter im erhabenen Stil der Tragödie das Prädikat: „Unüberwindliche Mächte" zukommen läßt. Seit den Zeiten des Kotzebueschen Ramiro de Colubrades haben die Dichter aber einen

derartigen Zopf meistens mit dem Draht der komischen Muse zurechtgedreht, und auch in diesem Romane überwiegen die genreartigen Züge. Dem Helden, der sich der Liebe und dem Leben gegenüber sehr schwerfällig zeigt, mißglückt alles; er führt alles verkehrt aus und als er endlich in den Hafen gelangen will, läßt ihn der Dichter scheitern. Auch die folgenschwere, romanhafte Vorgeschichte, das Kammermädchen, das um seinen guten Ruf gebracht wird, indem ein Sünder, der ganz andere Intentionen hatte, in ihr Schlafgemach gesperrt wird, verträgt in Wahrheit doch nur eine komische oder humoristische Behandlung und nimmt sich in der faltenschweren Toga der Grimm'schen Darstellung auffallend genug aus. Was diese Darstellung selbst betrifft, so ist ihr wohl Sauberkeit, Eleganz und Anschaulichkeit nachzurühmen; einzelne Genrebilder: die Nachtfahrt im Schneefall, die Verwundeten in der böhmischen Kirche u. s. f. verdienen alles Lob; in den Gesprächen und Betrachtungen zeigt sich feinere Bildung in gewählter Form; doch erreichen die Einzelheiten in diesem Roman nicht die stimmungsvolle Beleuchtung der früheren Novellen.

Ein vielgefeierter Novellist ist Theodor Storm, geb. am 14. September 1817 zu Husum an der Westseite von Schleswig, aus einer weitverzweigten Familie von Juristen, und selbst diese Laufbahn einschlagend. Nach vollendetem Studium ließ er sich in seiner Vaterstadt als Advokat nieder. Seine deutsche Gesinnung nötigte ihn indes 1853 die Heimat zu verlassen und in preußischen Staatsdienst zu treten. 1874 kehrte er wieder in das befreite Vaterland zurück, wurde in Husum Landvogt und Amtsrichter, ließ sich 1880 als Amtsgerichtsrat pensionieren und lebte dann auf einer kleinen Besitzung in Hademarschen bis zu seinem Tode am 4. Juli 1888.

Theodor Storm war ein eigenartig begabter dichterischer Aquarellmaler und seine stimmungsvollen Natur- und Lebens-

bilder haben einen anmutenden Reiz; vor allem gelang es ihm, idyllisches und märchenhaftes Stillleben zu schildern. Sein poetischer Blumengarten ist nicht gerade groß; doch es sind würzige Blumen, die ihn schmücken. Er ist als Novellist ein größerer Lyriker, als in seinen „Gedichten“, von denen trotz ihrer Innigkeit und ihres schlichten Gefühlstons keins volkstümlich geworden. Wohl aber gewann ihm seine erste Erzählung „Immensee“, die in einer großen Zahl von Auflagen und neuerdings in einer Prachtauflage erschienen ist, solche Volkstümlichkeit, und sein Ruf als feinsinniger Miniaturmaler wurde durch spätere Novellen vergrößert, welche bisweilen ganz kleine hingehauchte Figurenbilder sind, idyllische Genreszenen, die mit der Friedenslampe eines tief innerlichen Gemütslebens beleuchtet werden. Er strebte freilich später immer mehr aus dem Kreise der lyrischen Novellistik und ihrer träumerischen Selbstgenügsamkeit, die bisweilen an Wilhelm Jensen's Art und Weise erinnerte, hinaus, wählte sich Stoffe von etwas größerer Bewegtheit, die zum Teil auf historischem Hintergrunde spielten, bevorzugte sogar das Schauerliche und Gespenstige. Jedenfalls hatte er sich die Sympathien des Publikums, die auch diesen späteren Erzählungen entgegen kamen, durch seine ersten kleinen Kabinetsstücke erworben. Bisweilen gelingt ihm auch in bezug auf die Erfindung ein glücklicher Wurf, wie in der Novelle „Aquis submersus“; wir erwähnen von den andern: „Im Sonnenschein“, „Ein grünes Blatt“, „Die Regentrude“, „Ein stiller Musikant“, „Renate“, „Viola tricolor“ und die mit schalkhaftem Humor erzählte Geschichte von der Liebe des Gedankens zur Puppenspielertochter: „Pole Poppenspäler“.[1])

---

[1]) Theodor Storm's „gesammelte Schriften“ erschienen in 14 Bdn. (1868—1882); eine pietätvolle Biographie des Dichters,

Einer der stilvollsten Novellisten der Heyse'schen Schule ist Hans Hoffmann, geb. am 27. Juli 1848 in Stettin, gegenwärtig in Berlin lebend. Er begann mit italienischen Novellen: „Unter blauem Himmel" (1881), darunter der blinde Checco mit den Zickzacklinien der Handlung und die „heilige Barbara", welche uns den Kampf zwischen Haß und Liebe im Herzen eines Mädchens schildert, das ihren von den Grenzjägern erschossenen Vater rächen will. Durch die Erzählungen „Im Lande der Phäaken" (1884) und „Neue Dorfgeschichten" (1887) weht etwas wie ein klassischer Hauch; aber der glatte vornehme Stil steht oft in Widerspruch mit dem bunt abenteuerlichen Inhalt der Erzählungen, der nicht immer glaubwürdig erscheint und auch bei der kühlen Haltung des Erzählers kaum einen wärmeren Anteil erringt. Es sind meistens Schicksale von Liebespaaren, die in die Kämpfe der Familien und Parteien verstrickt sind; es herrscht eine bunte, bisweilen Schwindel erregende Romantik darin, wie wenn die holde Photinissa über den spitzen Rand der sich den Berghang hinunter senkenden Mauer schwebt. Ein schalkhafter Zug der Erfindung wie in „der Erzengel Michael" oder in „Perikles der Sohn des Xantippos", spricht noch am meisten an. Die Vorliebe für das Grelle, die sich hier in der Geschichte „die Gekreuzigten" ausspricht, hat sich ein besonderes Fest bereitet in der Erzählung „der Hexenprediger" (1883), die in Stettin, in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts spielt. Wie ein Fanatiker des Hexenglaubens, der ein schönes Weib, das auf ihn einen unwiderstehlichen Zauber ausübte, als Hexe verklagt und es durchsetzt, daß sie den Flammentod stirbt, im Innersten umgewandelt wird, als ein unschuldiges Mädchen, das er

welche besonders auch dem Manne und dem Patrioten gerecht wird, gab Feodor Wehl heraus (1888).

beschützt, der gleichen Klage und Strafe verfällt: das ist eine innere Wendung, welche dem pointierten Stil der Novelle entspricht; nur ist die Beleuchtung der Handlung durch die Flammen der Scheiterhaufen eine allzugrelle. Die Geschichte der schönen „Brigitta von Wisby“ (1884), die den Dänenkönig liebt, der das Verderben über die Stadt bringt, ist oft erzählt, in Romanen und Dramen von Wilhelm Jensen und Richard Voß behandelt worden. Die Erzählung Hoffmann's ist kühler, und es fehlt der Darstellung jeder leidenschaftliche Zug. Am liebenswürdigsten zeigt sich des Dichters Talent in der neuesten Novellensammlung: „Das Gymnasium von Stolpenburg“ (1891), welches prächtige pädagogische Charakterköpfe enthält, wie den alten Gymnasialdirektor, der mit den neuen Verordnungen im Kriege liegt, oder den Lehrer, der für eine Reise nach Griechenland gespart hat und schließlich einem begabten Schüler diese Ersparnisse zuwendet. Diese Erzählungen haben mehr Halt als „Iwan der Schreckliche und sein Hund“ (1889), in welcher eine ungesunde Mischung des Komischen und Tragischen befremdet — eine auf die Spitze gestellte Gymnasialhumoreske, die in eine ernstere Herzensgeschichte oft an entscheidenden Stellen hineinplatzt.

Da die meisten Noveliendichter auch Romane verfaßt haben und die Romanschriftsteller Novellen: so ist bei Charakteristik derselben die Bestimmung, welcher dieser erzählenden Gattungen sie in erster Linie zuzuweisen sind, nicht immer eine leichte. Das Überwiegen eines mehr novellistischen Zuges oder einer mehr epischen, behaglich sich ausbreitenden Haltung oder der Ausgangspunkt des schriftstellerischen Ruhmes mag hier eine Entscheidung an die Hand geben.

Schärfere Konturen als bei Heyse und Grimm finden wir in den „Novellen“ von Karl August Heigel; doch

auch er ist von durchweg künstlerischer Haltung, weiß geschickt zu gruppieren und mit wenigen Strichen maßvoller Darstellung eine Situation anschaulich zu machen. Einzelne Novellen, wie „der Schatten“, sind zugleich gespenstig und paradox; andere, wie „das ewige Licht“ von schwunghafter Darstellung und dichterisch durchgeistigt. In „Es regnet“ (1868) ist eine Anekdote aus der bayrischen Geschichte interessant erzählt; die „Neuen Novellen“ (2 Bde., 1872) enthalten feine Schilderungen aus dem Leben der kleinen Höfe, auch ein altdeutsches Miniaturbild im Genre von Freytag's „Ingo und Ingraban“. „Wohin?“ (1873) ist eine Novelle, deren Helden ein kleiner Fürst und eine Professorsfrau sind; der Ausgang ist wider Erwarten tragisch. „Die neuesten Novellen“ (1878) sind knapp in ihrer Fassung, bisweilen vielleicht zu lakonisch. In den „ernsten und heiteren Erzählungen“ (1887) erhalten wir teils Bilder aus der römischen Kaiserzeit, teils humoristische Skizzen aus dem modernen Leben.

Wilhelm Jensen, den wir als Lyriker und Romanautor besprochen haben, ist ebenfalls Meister stimmungsvoller Beleuchtung in seinen „Novellen“ (1868), in denen er auch den historischen Hintergrund, wie in der Erzählung: „Aus Lübecks alten Tagen,“ die Zeit des dreißigjährigen Krieges trefflich schildert. Die Novelle: „Unter heißerer Sonne“ (1869) behandelt in spannender Darstellung das Liebesabenteuer eines deutschen Naturforschers in Venezuela. Im „Erbteil des Blutes“ (1869) herrscht ein düster beklemmender Grundton, eine schwüle Romantik von intensiver Kraft der Darstellung, ebenso in „der braunen Erika“ (1868) und in „Neue Novellen“ (1869). Die Novelle „Magister Timotheus“ (1863) erinnert an Theodor Storm und an die Märchen von Richard Leander „Träumereien an französischen Kaminen“

(1871), Märchen von edler Haltung, herausgewachsen aus deutscher Art und deutschem Wesen, die viel Aufsehen machten und zahlreiche Auflagen erlebten.

Wenn wir dem größeren Novellenzyklus Jensen's „Nordlicht" (3 Bde., 1872) noch die Erzählung: „Eddystone" (1872) anschließen, so erhalten wir das Bild eines begabten und feinsinnigen Realisten, dem indes das Vorbild der romantischen Schule allzu deutlich anzumerken ist. Die Vorliebe für das traumhaft Visionäre, für die Beleuchtung durch grelle Schlaglichter, für das Spukhafte in der Verkettung der Lebensschicksale geht Hand in Hand mit einem echt poetischen Zuge, welcher diesen Novellisten von der großen Mehrzahl der Alltagsbelletristen wesentlich unterscheidet. Novellen wie „Magister Timotheus" sind kleine Kunstwerke, was die Einheit der durchgehenden Stimmung, die Beleuchtung wehmütiger Resignation betrifft, die über allen Gestalten schwebt. Und doch ist der Stoff eine alte Geschichte, die ewig neu bleibt, die Liebe eines alten Mannes zu einer jungen Frau, deren Herz sich ihm ab- und einem Jüngling zuwendet. Auch die Fassung ist vorzüglich; die Novelle ist wie ein kleines Gedicht von geschlossener künstlerischer Haltung zu betrachten. Die Romantiker haben in ihren guten Stunden kein besseres geschaffen. Freilich auch bei Jensen haben sich diese guten Stunden nicht in Permanenz erklärt. Eine Erzählung wie „Herbstwinden" gemahnt wie ein Langbein'scher Schwank, der mit einigen Brentano-schen Motiven versetzt ist; das Abenteuerliche und Triviale bilden eine unerquickliche Mischung. Eine Erzählung, in welcher das Seeleben mit seinem frischen Hauch, seinen unheimlichen Katastrophen, wie die lebendig geschilderte Sturmflut, den Mittelpunkt bildet, ist „Posthuma". Abgesehen von jener Eigenheit der Romantiker, so zu erzählen, daß wir oft nicht wissen, ob wir und die Helden selbst träumen

oder wachen, enthält diese Erzählung, neben humoristischen Büreauarabesken, die an Hoffmann's kraus-wunderliche Art erinnern, einige vorzügliche See- und Marinebilder, wie der Spaziergang der Kinder auf den Watten. Der Vorzug dieser Schilderung besteht darin, daß wir es nicht mit einer selbstgefälligen Landschaftsmalerei zu thun haben, sondern daß das Erhabene des Naturereignisses uns fesselt durch sein Eingreifen in das Schicksal des Menschen. „Eddystone" ist eine Erzählung von noch glänzenderer Marinemalerei; der Sturm, der den Leuchtturm zertrümmert, ist mit reicher Phantasie in Szene gesetzt, die Meernixe Kiddy eine Erscheinung von echtem Nixenzauber, aber seelenhafter, als solche Undinen zu sein pflegen. Nur die äußere Katastrophe, die Verwechselung der beiden Geliebten Edgar Winstarley's in der Sturmesnacht, steht etwas auf der Spitze und ihre Motivierung hat wiederum etwas Traumhaftes. Diese Situationen erinnern an Solitair, welcher auch die Sturmnacht auf umbrandeter Meeresklippe und das Gespensterhafte elementarischer Gewalten in ihrem Zusammenstoße mit dem Menschenleben zu schildern liebt. „Karin von Schweden" ist ein Anlauf zum historischen Roman; einzelne Situationen, wie das Blutgericht des grausamwollüstigen Königs auf dem Schlosse der Stenbock haben einen Zug wilder Größe. Die Erzählung ist überdies reich an schwunghaften Stellen, in denen eine echt dichterische Ader vibriert, wenngleich der streng epische Ton dadurch oft ins Lyrische, ins Hymnenhafte verfällt. Ganz romantisch ist hier wiederum die visionäre Beleuchtung der Katastrophen, die zugleich allerdings der Romanschilderung ein willkommenes Effektmittel an die Hand giebt; denn wenn diejenigen, die wir nach der Darstellung des Dichters, obschon diese in etwas zweifelhafter Beleuchtung gehalten war, für tot halten mußten, plötzlich wieder als Lebende vor uns hintreten, so ist damit eine

Überraschung erreicht, auf die auch der Fabrikschriftsteller hinzuarbeiten weiß.

Jensen's Talent hat sich auch in andern Novellen als ein eigenartiges gezeigt; es hat einen feurigen Pulsschlag, der nicht ganz für epische Darstellung paßt, aber doch auch über die Alltagsnovellistik weit hinausreicht und sich zu bedeutsamer Eigenart erhebt.

Zu den feinsinnigen Novellisten von echt künstlerischer Farbengebung gehört auch Robert Waldmüller (Duboc)[1], mag er uns in die reizende Idylle eines alten Wunderbildermalers in dem verlassenen Hause von Trastevere einweihen und die Liebesgeschicke der schönen Angiola in einer Fülle reizender Genrebilder ausmalen, mag er uns die Eifersucht der Herrnhutischen Mutter auf ihre Tochter und die den Knoten lösende Helferkonferenz ausmalen oder uns in die luxusstrahlende Welt der Parvenüs des second empire führen. Sein Roman: „Schloß Roncanet" (4 Bde., 1874) ist eine interessante Darstellung böhmisch-deutschen und böhmisch-tschechischen Kulturlebens; die Schilderung ist lebhaft, effektvoll und von rühmenswerter stilistischer Eleganz.

„Don Adone" (2 Bde., 1883), ein Roman, welchen Waldmüller einem italienischen „Fabulanten" nacherzählt haben will, ist eine Art von Don Quixotiade voll buntwunderlicher Romantik und oft scherzhafter Abenteuer. Der Kern der Erzählung ist, daß Don Adone sich mit Fiametta, seiner unternehmungslustigen Haushälterin, auf Reisen begiebt, um den letzten Willen seiner verstorbenen Mutter auszuführen und ihr Barvermögen dem Würdigsten aus der Nachkommenschaft Don Nissuno's in Salerno zu überbringen.

[1] „Mirandola, die Herrnhuterin; Fra Tedesco", zwei Novellen (1866); „Baronisiert; Passiflora", zwei Novellen (1868); „das Vermächtnis der Millionärin", Roman (3 Bde., 1870); „Die Verlobte" (4 Bde., 1879).

Die Verkleidungen der beiden machen diese Fahrt zu einem fast ununterbrochenen Maskenscherz und bringen alle möglichen heitern und ernsten Verwickelungen mit sich. Das Ganze ist erzählt mit unverwüstlicher guter Laune; mancher grelle Kontrast giebt dem Werke den Charakter der Tragikomödie. Nicht weniger an die Opera buffa erinnert „Darja" (2 Bde., 1884), die Erzählung von einem als Maler verkleideten Kirgisenmädchen und dessen Abenteuern, eine Erzählung, die ein ganzes Kuriositätenkabinet von wunderlichen Heiligen enthält. „Um eine Perle" (2 Bde., 1885) ist eine Variante von „Romeo und Julia", in welcher der Edelmann aus feindlicher Familie seiner Julia als verkleideter Juweliergehilfe naht. Die Erzählung ist etwas weitschweifig, hat aber einzelne hübsche Episoden. Von ansprechenden Novellen Waldmüller's erwähnen wir noch: „Auf der Leiter des Glücks," „Blond und Braun" (1882), „Maddalena" (1883) und „In der Schmiede Vulkans".

Feinsinnig in der Darstellung, in der Stoffwahl zu Sensationsmotiven bis zum Gespenstigen und Spiritistischen sich neigend, erscheint Feodor Wehl in seinen Erzählungen [1]). Auch Walter Schwarz [2]) ist wegen der anmutigen und geklärten Form seiner Novellen, welche meist edle weibliche Charaktere mit psychologischer Wahrheit darstellen, dieser Gruppe von Novellisten beizuzählen; ebenso Adolf Wilbrandt, der in seinem Roman: „Geister und Menschen" (3 Bde., 1864) mit sehr starken Sensationsmotiven gewirt-

---

[1]) „Allerweltsgeschichten" (1861): „Herzensgeschichten" (1857); „In Mußestunden" (1867); „Plauschgeschichten" (1867); „Novellen, neue Herzensgeschichten" (1860); „Fliegender Sommer" (1862).

[2]) „Aus Sammlungen", Novellen. „Drei Sammlungen" (1862—1868).

schaftet und eine große Vorliebe für Geistererscheinungen, wie für das Gräßliche und Grelle gezeigt hatte. In den „Novellen“ und „Neuen Novellen“ (1870), „Ein neues Novellenbuch“ (1875), „Novellen aus der Heimat“ (1882) und „Novellen“ (1885) hat sich sein Talent wesentlich geklärt. Sowohl wo er auf geschichtlichem Hintergrunde des Altertums oder Mittelalters seine Erfindungen aufträgt, als auch wo er in das moderne Menschenleben hineingreift, zeigt er das Talent stimmungsvoller Schilderung. „Gott Amor“ (2 Bde., 1880) ist ein Theater- und Litteraturroman mit einem ansprechenden Grundgedanken. Das Talent des Künstlers erringt erst Erfolge, wenn die Macht der Liebe es geweiht hat. Daneben geht eine humoristische Parallelhandlung: ein ästhetischer Mediziner jüngster Zeit wird zur Vernunft gebracht und giebt sein dilettierendes Unwesen auf, um einen prosaischen Lebenslauf zu ergreifen. Als Ästhetiker gehört er der neuesten Schule an, deren Grundsätze mit feiner Ironie parodistisch verspottet werden. Bedeutender sind die zwei Novellen: „der Verwalter“, „die Verschollenen“ (1884). Die Bekehrung einer Emanzipierten, die Weltabgeschlossenheit zweier einsamen Seelen bilden den Mittelpunkt derselben. Die zweite ist besonders reich an Handlung.

Wir erwähnen hier einige Novellistinnen und zwar in erster Linie zwei Schriftstellerinnen, die schon seit drei Jahrzehnten litterarisch thätig sind: Amélie Godin-Linz und Claire von Glümer. Die erstere ist am 22. Mai 1824 zu Bamberg geboren, heiratete 1845 den preußischen Ingenieurleutnant Linz und lebt seit 1873 wieder in München. Sie ist eine feinsinnige Novellistin der vornehmen Heyse'schen Schule, nicht ohne einen düsteren Zug, der sich besonders in der Sammlung: „Schicksale“ (1881) ausspricht, in denen die Verirrungen des Herzens und das Un-

heil, welches die Leidenschaft anrichtet, mit einer von Novelle zu Novelle sich steigernden Tragik dargestellt werden. „Wally“ (2 Bde., 1871) ist ein verwickelter psychologischer Roman, doch ohne rechte Lebenswahrheit, es herrscht darin die Romantik der schönen Seelen. In anderen Novellen wie „Fahre wohl“ (1886) wird der Sieg einer älteren Neigung über eine Verirrung des Herzens dargestellt. In allen ihren Novellen[1]), denen sich zahlreiche Märchen und Gedichte anschließen, zeigt Amélie Godin zartes Gemüt und lebendige Phantasie; aber es fehlt alles elementarisch Gewaltige, das die Herzen mit fortreißt.

Produktiver als Amélie Godin ist Claire von Glümer, (geb. am 18. Oktober 1825 zu Blankenburg im Harz), durch politische Verwickelungen in ihrer Familie selbst in Mitleidenschaft gezogen, auch eine Zeit lang Zeitungs-Berichterstatterin über das Frankfurter Parlament, seit 1859 in Dresden lebend. Claire von Glümer steht den Kreisen genugsamer Schönseligkeit fern: sie bevorzugt geschichtliche Stoffe, wie „die Augen der Valois“ (1871) und pflegt hier sowohl wie in freierfundenen Erzählungen wie „Frau Domina“ (1873) frisch zuzugreifen und spannend zu erzählen. In dem Roman: „Dönninghausen“ (2 Bde., 1881) wird der Sieg echter Charaktertüchtigkeit über die Intrigen leichtfertiger und zerfahrener Weltmenschen in einer harmonisch sich abrundenden Handlung dargestellt, der es an lebendigem Fortgang nicht fehlt[2]).

[1]) „Eine Katastrophe und ihre Folgen“ (1860), „Sturm und Frieden“ (1878), „Gräfin Leonore (1882), „Ein Ehrenwort“ (1887).

[2]) „Fata Morgana“ (1850), „Novellen“ (1869), „Liebeszauber“ (1870), „Alteneichen“ (1877), „Lutin und Lutine“ (1884), „Auf hohem Meere“ (1880).

Emmy von Dincklage und Karl Detlef haben durch einen ganz bestimmten Hintergrund, den sie ihren Romanen geben, eine originelle Grundfärbung gewonnen. Die erstere (geb. am 13. Mai 1815 in Campe), lebte als Stiftsdame in Lingen und starb am 16. November 1891 in Wiesbaden. Bei ihr ist dieser Hintergrund meistens provinzieller Art, bei der letzteren bilden ihn die russischen Zustände. E. von Dincklage begann mit „Hochgeboren" (1869), einem geistreichen, doch vornehm manierierten Werk, welchem „Tolle Geschichten" (2 Bde., 1870) folgten, die bei gesunder Lebensauffassung doch künstlerischen Halt vermissen ließen. Festeren Boden gewann sie mit den „Neue Novellen" (2 Bde., 1871), den „Geschichten aus dem Emslande" (2 Bde., 1872—1873) und „Emslandbilder" (1874). Ihre Erzählungen haben etwas Naturwüchsiges und Bizarres zugleich. Land und Leute sind in der ersten Sammlung oft mit kräftigen Zügen geschildert; doch ihre Geschichten haben zuweilen etwas Abruptes; sie verlaufen im Sande oder brechen ab. Bizarre Erfindungen, die nicht recht erwärmen, lösen sich ab mit Herzensgeschichten, die hinundwieder ins Triviale verlaufen. Dabei ist aber unverkennbar eine prägnante Darstellungsgabe, die oft mit einzelnen Zügen ein kräftig ausgeprägtes Bild herstellt, eine scharfe Beobachtung des Volkslebens, das drastisch ohne Prüderie geschildert ist und ein Empfinden für stimmungsvolle Naturbeleuchtung. Wo sie den Boden der Emslande verläßt, tritt das Absonderliche, der Mangel an allen verschmelzenden Mitteltinten, das oft Springende der Darstellung merklicher hervor, wie in „die Kinder des Südens" (2 Bde., 1873). So ist in der Erzählung: „die Tochter des Regenten" das Burleske und Tragische stillos durcheinandergewirrt. „Sara" (2 Bde., 1872) ist eine ausgeführtere psychologische Novelle, deren Heldin eine in aristo-

kratische Kreise verheiratete Jüdin ist. Die Konflikte derselben sind nicht ohne Geschick verschlungen und gelöst. Die Beobachtungsgabe und Menschenkenntnis spricht sich in zahlreichen Schilderungen und Reflexionen aus: doch fehlt auch die Neigung zu barocken, auf der Spitze stehenden Situationen nicht. „Die fünfte Frau" (2 Bde., 1872) enthält schöne Naturschilderungen und in dem Kind der Heide, Talle, einen tüchtig gezeichneten Charakter. „Im Sirocco" (1877) sind venetianische Erzählungen mit kecker Erfindung; einzelnes ist mit launigem Behagen geschildert. In späteren Erzählungen wie in: „die Seelen der Hallas" (1886) überwiegt bei ihr das Phantastische, kraus Wunderliche. Die Novellen: „Aus zwei Weltteilen" (1882) zeigen den buntesten Wechsel der Szenen; sie spielen im Westen und Osten, aber eine Erzählung „aus dem Emslande" trägt den Preis davon. Launig und flott erzählt ist die Novelle: „das Komtessel" (1886).

Klara Bauer (Karl Detlef, geb. am 23. Juni 1836 zu Swinemünde, gest. am 29. Juni 1876 zu Breslau), hat nicht einem Turgeniew sein sarmatisches Räuspern abgeguckt; sie kennt die Zustände des russischen Weltreiches aus eigener Anschauung und schildert das Grelle und Morsche der sozialen russischen Zustände mit unerschrockener Treue. Die wildrussische Romantik, Zwangsehen auf kaiserlichen Befehl, Zwangsarbeit in Sibirien, Untreue der Gattin, die so gewaltsam angetraut worden: das ist der Inhalt der Erzählung „Unlösliche Bande" (1869). In „Schuld und Sühne" (2 Bde., 1872) werden wir in die höheren russischen Gesellschaftskreise eingeführt; einzelne Beschreibungen, wie die des großen Hoffestes und der russischen Hochsommernacht, haben ein höchst lebendiges Kolorit; die Frauengestalten, wie Olga und der Findling Diana sind treffend

charakterisiert; die Männer haben alle einen oder den anderen Zug von „Eugen Onägin", der im Grunde nur ein russifizierter Held Lord Byron's ist. In den „Neuen Novellen" (2 Bde., 1874—1875) finden sich viele Typen, die an Turgeniew erinnern, ohne blasse Kopien dieses Autors zu sein. Das bedeutendste Werk Klara Bauer's ist ihr Roman: „Ein Dokument" (4 Bde., 1876), wie alle ihre Werke von Wärme und Anmut beseelt. Die Darstellungsweise hat nichts Geniales, aber eine wohlthuende Sicherheit. Der Roman besteht eigentlich aus zwei Teilen und hat verschiedene Helden, Vater und Sohn, dreht sich aber um eine und dieselbe Achse, welche durch den Titel bezeichnet wird; aber diese letztere rotierende Bewegung wirkt nicht ermüdend, da uns dabei eine bunte Welt von Charakter- und Sittenbildern entrollt wird[1]).

Luise von François (geb. am 27. Juni 1817 in Herzberg) steht nicht auf dem Boden einer landschaftlichen Spezialität, wie E. von Dincklage und macht ebensowenig wie Karl Detlef eine fremde Nationalität zur Grundlage ihrer Gestalten; sie greift aus dem deutschen Leben ihre Stoffe heraus mit einer oft frischen, oft ironischen Behandlung. In ihren „Erzählungen" (2 Bde., 1871) herrscht die Durchsichtigkeit der Darstellung, die vollkommene Sicherheit der realen Grundlage der Lebensverhältnisse; sie behandeln manche interessante Stoffe, wie in der „Geschichte einer Häßlichen", und zwar in einer oft pikanten Weise. Ihr bestes Werk ist „die letzte Reckenburgerin" (2 Bde., 1871). Dieser Roman, dessen Heldin ein altadeliges, vornehm reserviertes Fräulein ist, hat große Verdienste sowohl in

[1]) Andere Werke sind: „Benedikta" (3 Bde., 1876), „Auf Capri" (2 Bde., 1877), „Russische Idyllen", nachgelassene Novellen (1878).

bezug auf die Originalität der Darstellung, wie auf die kulturhistorische Treue, welche die Zeit um das Ende des vorigen und am Anfang des jetzigen Jahrhunderts durch Sittenbilder und Charakterköpfe von großer Lebenswahrheit illustriert. „Frau Erdmuthens Zwillingssöhne“ (2 Bde., 1873) führt uns in die Zeit der Befreiungskriege. Die Helden sind zwei Brüder, von denen der eine für die deutsche Sache, der andere im Lager der Franzosen kämpft; doch ist der angeschlagene Ton nicht so frisch, wie in dem früher erwähnten Roman, und die Schilderung geht hin und wieder ins Breite. Erzählungen wie „Phosphorus Hollunder“ (1881), „Judith“ (1883), besonders die letztere, zeugen von seelischer Vertiefung, durch welche eine gewöhnliche Kriminalgeschichte über das Niveau gleichartiger Erzählungen gehoben wird. Günther von Freiberg (Ada Pinelli, geborene von Treskow, geb. in Berlin am 31. März 1840), besitzt die Gabe lebendiger Schilderung, wie schon ihre „Aquarellen“ (2 Bde., 1860) beweisen; voll leidenschaftlicher Glut sind ihre Novellen „Aus dem Süden“ (1873). Theatersitten und kleinbürgerliche Verhältnisse schildert die frühere Schauspielerin Anna Löhn (geb. in Naundorf bei Freiberg am 30. Dezember 1830), „Humoresken“, „Novelletten“, „Theaterinnerungen“ (1861), und in ihrem Roman: „Zwei alte Apotheker“ (2 Bde., 1874). Ihre in zweiter Auflage erschienenen „Gesammelten Novellen“ (2. Aufl. 1870) sind ungleich an Wert, enthalten manches Flüchtige und Übereilte, aber auch einzelne Bilder von lebensvollem Kolorit, wie „Villa Carlotta“; die Grundstimmung der Erzählung hat etwas gesund Tüchtiges. E. Rudorff (Franziska Julie Jarke, geb. in Königsberg am 3. Dezember 1815 als Tochter des Kaufmanns Schlesius, seit 1858 mit dem 1878 verstorbenen Rittergutsbesitzer Jarke verheiratet), zeigt in der preisgekrönten Erzählung: „Durch

Leid zum Licht" (2 Bde., 1870) eine wohlthuende Geschlossenheit der künstlerischen Form, der Autobiographie. Auch in späteren Erzählungen[1]) zeigt sie die Gabe trefflicher Charakteristik und ein ideales Streben, eine feinsinnige Lebensauffassung. In der Erzählung: „Verloren" (1884) ist die Gegenüberstellung der beiden Frauencharaktere fein durchgearbeitet; in dem Roman: „An den Stufen des Thrones" (1888) steigert sich die Handlung in wirksamer Weise gegen den Schluß hin.

Die fruchtbarste aller dieser Novellistinnen ist E. Vely (Emma Simon) geb. am 8. August 1848 zu Braunfels bei Wetzlar als Tochter eines Waffenfabrikanten; sie verfaßte schon mit 19 Jahren ihre erste Novelle, die in der Stuttgarter „Familienzeitung" erschien. Nachdem sie in Triest als Gouvernante eine Stelle gefunden, verheiratete sie sich mit dem Buchhändler H. Simon in Stuttgart. Längere Zeit lebte sie in Harzburg am Harz, machte große Reisen in Italien und Ungarn und hielt sich im Winter oft in Berlin auf. Gegenwärtig lebt sie in Frankfurt a. M. E. Vely zeichnet sich in ihren Novellen durch die Lebendigkeit der Schilderung, durch glänzendes, besonders italienisches Lokalkolorit und durch stimmungsvolle Beleuchtung aus. Der Gang der Handlung ist bei ihr stets ein rascher; das epische Verweilen liebt sie nicht; auch in ihren größeren Romanen herrscht ein durchaus novellistischer Ton. Wir erwähnen von ihren Erzähungen: „Meereswellen" (1875), „Assunta" (1876) u. a. Von der oft etwas überschwenglichen Lyrik dieser ersten Stimmungsbilder hat sich die Verfasserin mehr und mehr freigemacht in ihrem Roman „Die Erbin des Herzens" (3. Bde., 1877); „Kämpfe und

[1]) „Deutsches Leben" (1874), „Tochter des Nabob" (1875), „Onkel Born" (1883), „Unterwegs." Novellen (1886), „Am Ziel". Drei Novellen (1887).

Ziele" (4 Bde., 1878). „Die Kinder der Frau von Bland" (2 Bde., 1880), „Episoden" (2 Bde. 1884). Es fehlt auch in diesen Werken nicht an Romantik, ja sie ist bisweilen etwas verbrauchter Art; doch ebenso sind sie reich an feiner Menschenbeobachtung und von einem echt poetischen Hauch durchweht. Jedenfalls hat E. Vely verschiedene Saiten auf ihrer Romanlyra: sie vermag ebenso im Stile der italienischen, wie der niederländischen Schule zu dichten. In der Novellensammlung: „Südlicher Himmel" (1882) schlägt sie den Ton der ersteren an: namentlich „Josa Dario" ist eine Erzählung von südlich glühendem Kolorit; in den Erzählungen „Dorfluft" (2 Bde., 1885), von denen besonders „Bärbele" und „der Gnadenlöhner" hervorgehoben zu werden verdienen, weht die anheimelnde Luft der schwäbischen Dorfgeschichten, und sie handhabt den schwäbischen Dialekt, wie eine Eingeborene des Schwabenlandes. Zwischen beiden Tonarten schwankt der Roman: „die Wahlverlobten" (1883) hin und her. Sehr reich an Handlung ist die auch unter südlichem Himmel spielende Erzählung: „Malaria" (1890) mit ihren Bildern aus dem fashionablen Badeleben Nizzas und Monte Carlos und ihrer spannenden Verwickelung.

Eine Meisterin der short shory ist Franziska von Kapf-Essenther (geb. in Leitomischl am 2. April 1849, gegenwärtig in Berlin lebend). Es ist erstaunlich, welche Fülle von Motiven sie mit verschwenderischen Händen in ihrer Novellensammlung: „Am Abgrund der Ehe" (1888) ausstreut. Es sind darunter einige von psychologischer Feinheit wie die Preisnovelle, welche der Sammlung den Titel gab. Hin und wieder schüttelt sie auch eine taube Nuß vom Baume. Sie hat die Gabe, dem einfachsten Thema eine interessante Seite abzugewinnen, durch irgend eine unerwartete Wendung zu überraschen, zu fesseln. Dies zeigt

sich auch in der Novellensammlung „Allerlei Liebe“ (1889) und in der Erzählung „Glückbeladen“ (1890), die einen originellen Grundgedanken hat. Vor kecken Schilderungen schreckt ihre Feder nicht zurück; ihre Männer sind sehr pessimistisch beleuchtet, wie besonders in den „Modernen Helden“ (2 Tle., 1885); es sind dies Charakterbilder, welche nicht schmeichelhaft sind für die Herren der Schöpfung. Sagt sie doch selbst: es giebt heutzutage keinen Heroismus des Handelns mehr. Die Frauen dagegen sind Heldinnen, wenn auch ihr Heldentum nicht mit dem Katechismus stimmt.

Eine eigenartige Novellistin ist Oscar Berkamp (Olga von Oberkamp, geb. am 7. Dezember 1849 in Bamberg, in Stuttgart lebend). Ihr ist die Psychologie des Seziermessers fremd: sie hat einen leidenschaftlichen Schwung, der oft den Rahmen der Novelle zu sprengen droht. Doch weiß sie auch anschaulich zu schildern, wenngleich realistische Lebenswahrheit nicht zu ihren Trümpfen gehört. In der Sammlung: „Karyatiden“ (1883), deren Motto ist

Lastenträger sind wir Menschen ohne Gnaden,
Karyatiden, mit des Daseins Fluch beladen

ist natürlich ein pessimistischer Zug vorherrschend, viel Überschwengliches, Hyperbolisches im Guten und Bösen, Schönen und Häßlichen, und auch in den „Wogen der Sündflut“ (1887) finden wir die zur Novellenprosa kondensierte Lyrik einer Sturm- und Drangperiode, durchaus eigenartig und, wir möchten sagen, mit echt dichterischem Augenaufschlag.

Außer den erwähnten giebt es noch eine nicht unbedeutende Zahl von Schriftstellerinnen, welche ohne bedeutende litterarische Physiognomie gefällig zu erzählen wissen; wir nennen noch Marie Bernhard in Königsberg (Pseudo-

nym Bernhard Frey, geb. am 7. November 1852)[1]), Klara Biller, E. Biller, (Frau E. Wuttke)[2]), Max Corvus (Martha Schramm)[3]), Benvenuto Sartorius (Martha Willkomm-Schneider in St. Petersburg, Tochter des berühmten Botanikers in Prag) mit ihren lebensvollen russischen Schilderungen, wie die „Narowanixe" (1890), Zoë von Reuß mit kulturgeschichtlichen Romanen aus dem vorigen Jahrhundert[4]), die früh verstorbene Mathilde Gräfin Luckner, eine mit Sensationsmotiven nicht kargende Salonnovellistin[5]) u.a.

Als ein Talent von großer Lebenswahrheit und Naturfrische, weniger akademisch und salongerecht, als aus dem Volksleben schöpfend, bildet Edmund Hoefer[6]) einen unleugbaren Gegensatz gegen die Novellisten der Heyse'schen Schule. Er malt nicht bloß; er erzählt wirklich und ist, was das naive Erzählungstalent betrifft, welches uns unbefangen mitten in die Dinge hineinführt, den Akademikern überlegen. Auch hat er stets etwas zu erzählen; seine Stoffe selbst sind interessant, und es ist nicht bloß die Behandlungs-

---

[1]) „Eine alte Fehde" (1881), „die Erbin von Glückshofen" (1883), „Auf der Woge des Glücks" (1886); „Felix und Felicia" (1892).

[2]) „Barbara Ittenhausen" (1884), „Unter dem Szepter der Hofmeisterin" (1888).

[3]) „Schwester Carmen" und „Schein und Sein" (1882), „In omnibus charitas" (1883), „Charakterstudien" (1884).

[4]) „Das kanonische Recht", „das Kodizill" (1885).

[5]) „Ich und Nichtich" (1886).

[6]) „Aus dem Volk, Geschichten" (1852); „Erzählungen aus alter und neuer Zeit" (1854); „Erzählungen eines alten Tambours" (1855); „Schwanwiek, Skizzenbuch aus Norddeutschland" (1856); „Bewegtes Leben" (1856); „Auf deutscher Erde" (2 Bde., 1860); „Aus Kriegs- und Friedenszeiten" (2 Bde., 1870); „Zur linken Hand (1872); „Erzählende Schriften" (12 Bde., 1865); „Allerhand Geister" (1876); „Haus an Haus" (1877); „Die Bettelprinzeß" (1876).

weise, welche uns für dieselben erwärmt. Freilich er liebt das Grelle, Tragische, schroffe Charaktere, herbe Konflikte, besonders, wo sie das Familienleben zerrütten. Die Tochter in Zwiespalt mit dem Vater, der Vater mit dem Sohne, dunkle Thaten, verhängnisvolle Katastrophen, das sind die Elemente, aus denen er seine düstern Geschichten schafft. Auch geht er zuweilen hierin zu weit. Wenn in einer seiner Erzählungen „Bei den zwei hohen Tannen“ die Heldin so eingeführt wird, daß sie, in einer Kutsche durch den Wald fahrend, durch den Fehlschuß eines Sonntagsjägers eine lebensgefährliche Wunde erhält und es daher einer längeren Kur bedarf, ehe wir ihre nähere Bekanntschaft machen können: so muß dieser grelle Knalleffekt am Anfang einer Erzählung die Befürchtung rege machen, Hoefer's Eigentümlichkeit werde ganz einer festgewordenen Manier verfallen. Übrigens besteht die Kunst dieses Erzählers gerade darin, das Schreckliche mit Gleichmut vorzutragen und nicht selbst darüber außer sich zu geraten. Ebenso haben seine Helden etwas Wetterfestes; diese alten Offiziere und Kaufleute, diese Seemänner und Förster sehen dem Schicksal resolut ins Angesicht und tragen männlich die Leiden, die es ihnen auferlegt, und das Unabänderliche alter Schuld und neuen Verhängnisses. Selten, wie in „Onkel Stephan“, streift Hoefer das Gebiet zweideutiger Situationen — doch malt er dieselben nicht aus, sondern versetzt uns in eine Stimmung, welche ernst der frivolen Begebenheit gegenübersteht. Schon der tüchtige Schlag seiner Männer und Frauen weist uns auf Norddeutschland, besonders auf Preußen; denn viele seiner Helden sind von dem Holz, aus denen man preußische Generale schnitzt. In der That bilden die Giebelhäuser alter Hansestädte, die Fischerdörfer an den stillen Buchten der See, die Forsten, durch welche hindurch man den blauen Streifen des Meeres schimmern sieht, die

kleinen Garnisonstädte mit ihren Wirtshausgeschichten und Liebesabenteuern eine echt norddeutsche, preußische Szenerie.

Die knappe Form seiner ersten Geschichten hat Hoefer später gegen eine etwas breitere Darstellungsweise vertauscht, und hat statt kleinerer Erzählungen größere Romane geschaffen, welche wohl zum Teil die Vorzüge seiner Novellen haben, aber doch meist eine klare Anordnung und nachhaltige Spannung vermissen lassen. Die Hoefer'schen Romane machen den Eindruck eines Konglomerats von Novellen; es sind musivisch aneinandergereihte oder auch bunt ineinandergeflochtene Novellen; es herrscht eine prickelnde Unruhe des Stils, es fehlt der ernste, große Gang und die stille, ruhige Beleuchtung.

„Altermann Ryke", eine Geschichte aus dem Jahre 1806 (4 Bde., 1865), ist ein Familiengemälde auf historischem Hintergrunde, von solider Zeichnung, tüchtiger, schlichter Charakteristik, aber weitschweifig ermüdender Ausführung und von einer das Interesse zersplitternden Mischung des geschichtlichen Familienelements.

Besser ist der Roman „In der Irre" (4 Bde., 1867). Die Kinder eines Rittmeisters, der Offizier Eugen und seine Schwester Hermine, werden von den Verlockungen des Hofes in die Irre geführt. Während der erstere zu Grunde geht, wird die letztere aus dem Getümmel der zusammenstürzenden Hof- und Staatswirtschaft gerettet. Im ganzen schwankt der Roman unklar zwischen einem Hofroman und einem politischen Drama; der Herzog ist ein Despot, die Herzogin eine leidenschaftliche Weltdame; unsichtbare Umarmungen und geheimnisvolle Gespenster im Stil der Byron'schen Lady Fitzfulk bilden die eine Seite des Bildes; die andere wird durch die Chronik politischer Bedrückungen eingenommen, die aber nicht dichterisch gestaltet und im Geschick der Helden mitempfunden, sondern nur als trockene Thatsachen berichtet

werden. Indem die Schlußkatastrophe mit ihrer grellen revolutionären Beleuchtung wesentlich politischer Natur ist, gleichzeitig aber alle die anderen, von dem Dichter geschürzten Knoten, die aus gesellschaftlichen und Herzensverwickelungen hervorgehen, lösen muß, entsteht ein Mißverhältnis in der Anlage des Romans, eine gewaltsame Überstürzung gegen den Schluß hin und eine Verschiebung des Interesses nach einem Schwerpunkt der Handlung hin, der bisher nicht ihr Träger war. Überhaupt sind die Abschlüsse durch revolutionäre Tableaus, wie sie Spielhagen in seinen Romanen liebt, teils wegen ihrer Grellheit, teils wegen der Bequemlichkeit für den Autor, mit ihrer Hilfe ungelöste Knoten der Verwickelung zu zerhauen, nur mit großer Vorsicht zu benutzen; sie erinnern allzusehr an die Schlußtableaus in den Spektakelstücken des Cirque impérial und des Châtelet, in denen auch die Helden einen glorreichen Untergang in Bausch und Bogen finden. Bei Spielhagen sind die Helden wenigstens politische Männer und selbstthätig in den revolutionären Bewegungen, die ihren Untergang herbeiführen; bei Hoefer aber kommt die Revolution den Helden über den Hals; keiner steht an der Spitze der Bewegung; alles rennet, rettet, flüchtet; das ist die einzige Thätigkeit der Hauptpersonen; sie gehen zum Teil unter in dem allgemeinen Brand und Massacre, während die ideale Gestalt des „guten Fürsten" von dem Dichter erst im Schlußbande improvisiert wird, damit nach dem Rotfeuer auch das Magnesialicht nicht fehle. Psychologische Konflikte, wie sie mehrfach den Inhalt des Romans bilden, bedürfen indes einer psychologischen Lösung: jede andere, die von außen eingreift, ist verfehlt.

Hoefer's Vorzüge verleugnen sich indes in diesem Roman nicht; Charaktere von innerm Halt bei geringer Ausgiebigkeit wie der alte Marder, der etwas vom Blut der hanseatischen Kaufleute, der Lieblingsgestalten des Autors,

hat, wie der Rittmeister, die Herzogin-Mutter u. a. gelingen Hoefer trefflich; es ist Mark in ihrer Zeichnung. Auch die Schilderungen sind oft lebendig und glänzend, die Hofszenen in der Sommer- und Winterresidenz, die Straßenunruhen, die Revolutionskämpfe treten mit den bezeichnenden Farben uns vor Augen. Hin und wieder freilich herrscht auch der undichterische Stil der Beschreibung vor, welcher es nicht einmal zur Architekturmalerei bringt, sondern die innere Einrichtung eines Fürstenschlosses, seine Treppen, Korridore und Gemächer mit der trockenen Genauigkeit beschreibt, mit welcher ein Architekt seinen Bauplan auf das Papier wirft.

Der Roman „Ein Findling“ (4 Bde., 1868) ist im Stile der Autobiographie gehalten, dadurch aber in eine geschwätzige Breite auseinandergezerrt, welche die Spannung sehr beeinträchtigt. Auch das punctum saliens der Spannung hat Hoefer in diesem Roman verfehlt. Sein Held ist so gleichgültig gegen die Auflösung seines Lebensrätsels, daß er mit dieser Gleichgültigkeit die Leser ansteckt. Und als am Schluß die Enträtselung erfolgt, da werden wir in ein Labyrinth von Familienverhältnissen eingeführt, die uns nicht das geringste Interesse einflößen: da müssen wir kleinfürstliche Stammbäume studieren, veraltete Liebesaffairen noch einmal durchmachen und dies alles ohne Nutzen für den Helden und ohne Freude für uns selbst. Ja, wenn diese ganze Vergangenheit auf einmal erlösend im entscheidenden Augenblicke dem Verzweifelten zu Hilfe käme, seine Liebe und sein Leben in die rechte Bahn rückte: wir würden ihr im Hinblick auf ihre Bedeutung für die Gegenwart eine Teilnahme zuwenden, welche die rasch skizzierten und sonderbar verwickelten Ereignisse an und für sich nicht erregen können. Doch die Lebenslage des Helden wird durch diese Entdeckungen so unwesentlich geändert, daß der ganze Aufwand mühseliger Erfindung als überflüssig erscheint.

Trotz dieser organischen Fehler hat Hoefer's Roman doch auch anerkennenswerte Vorzüge. Der Stil ist, wo er sich nicht in die Schnörkel breiter Redseligkeit verläuft, wohlerwogen, oft frisch und duftig; viele psychologischen Entwickelungen sind fein und sorgfältig durchgeführt; die Bilder aus dem Kriegsleben, der Einzug der Franzosen in die Reichsstadt ist mit anziehender Lebendigkeit ausgemalt; die Liebe des Findlings zu Martha hat in ihrer Innigkeit und Unzerstörbarkeit einen fesselnden Zug. Daß Hoefer ein Monopol für die Darstellung reichsstädtischer Patrizier besitzt, ist aus seinen Novellen zur Genüge bekannt; er hat die Galerie derselben durch die Charakterköpfe des Stadtschultheißen und des Messire de Potter in diesem Roman wiederum bereichert.

„Der verlorene Sohn“ (1869) ist eine Erzählung, welcher der vertiefte geschichtliche Hintergrund fehlt, der Held, ein preußischer Junker, der, nach der Schlacht bei Jena von seiner Familie in den Bann gethan, unter der Maske der Indifferenz als echter, warmer Patriot für die Wiedergeburt seines Vaterlandes wirkt.

Edmund Hoefer war am 15. Oktober 1819 zu Greifswald geboren, wendete sich nach Universitätsstudien, die keinen Abschluß fanden, litterarischer Thätigkeit zu und ließ seine ersten Erzählungen im „Morgenblatt“ erscheinen. 1854 siedelte er nach Stuttgart über, wo er 1867 mit Hackländer zusammen die „Hausblätter“ herausgab; er starb am 25. Mai 1882 in Kannstadt. Seine „erzählenden Schriften“ erschienen in 12 Bänden 1865, seine „Ausgewählten Schriften“ in 14 Bänden 1882—83. Hoefer hat keine Schule begründet wie Heyse — aber was seine landschaftlichen Hintergründe und seine nordpreußischen Charakterbilder betrifft, so kann man in Spielhagen seinen Jünger sehen.

Originell in Erfindung und Ausführung ist Hieronymus Lorm (Heinrich Landesmann) in seinen „Novellen" (2 Bde., 1864), in den Erzählungen „Am Kamin" (2 Bde., 1857) und „Erzählungen eines Heimgekehrten" (1858). Eine düstere philosophische Grundstimmung, die sich auch in Lorm's Gedichten ausprägt, wechselt mit heiterer Lust am Anekdotischen, mit Plaudereien über frische Erlebnisse. Die „Kulturgeschichtlichen Novellen" von W. H. Riehl (1856), denen sich „Geschichten aus alter Zeit" (2 Bde., 1862—64) und „Neues Novellenbuch" (1867) anschlossen, sind ungleich an Wert; aber sie illustrieren nicht ohne Geschick und Humor Sitte und Kostüm verschiedener Zeiten im Denken und Empfinden. Durch seine Schilderungen aus der Alpenwelt und den ostpreußischen Grenzwäldern, Schilderungen, eingegeben von lebendigem Natursinn und verwebt mit spannender Erfindung, tüchtiger Charakteristik und kräftiger, Alpenluft atmender Sprache, hat sich Robert Schweichel[1]) aus Königsberg (geb. am 12. Juli 1821) Ruf verschafft. Bedeutender sind seine größeren Romane. „Der Bildschnitzer vom Achensee" (3 Bde., 1873) ist ein Roman von gesunder Tüchtigkeit, der uns mitten in der hohen Alpenwelt eine Tragödie des Eigennutzes entrollt. Widerwärtige Charaktere, wie Veronika, die sich eines ungünstigen Testaments durch List und Mord zu bemächtigen sucht, wilde Bergkinder, wie Eva, bilden die Galerie weiblicher Porträts, die Jesuitenmissionen eine tiefeingreifende Maschinerie. Der Roman ist tüchtig in seinen Schilderungen und spannend. Der zweite größere Roman Schweichel's „der Falkner

[1]) „In Gebirg und Thal" (1864); „Jura und Genfersee" (1865); „Im Hochland, Novellen aus der romanischen Schweiz" (1868); „In den preußischen Hinterwäldern: I. der Axtschwinger" (1868).

von St. Vigil" (3 Bde., 1881) ist eine Dorfgeschichte mit historischem Hintergrunde. Es ist das Tirol von 1809, welches mit treuer Anhänglichkeit an das Haus Habsburg gegen Bayern und die Franzosen kämpft; doch erst gegen den Schluß des Romans hin hören wir gleichsam das Echo des Befreiungskampfes in den Tiroler Alpenthälern; vorher sind wir nur Zeugen zahlreicher Bedrückungen der Tiroler durch Montgelas und seine despotischen Aufklärungstendenzen. Im Mittelpunkte des Romans steht ein bäuerliches Familiengemälde, dessen Held, der Klosterbauer von St. Vigil, einer jener schroffen und starren Charaktere ist, wie die Dorfgeschichten sie lieben; eigensinnig versagt er dem Sohn, der später einer der Helden des Kampfes wird, und der Tochter die Einwilligung zu der von ihnen gewünschten Ehe. In diese Verwickelung greift die schöne Müllerin Afra ein, die leidenschaftliche Salondame dieser Kreise, und der bösartige Georg. Für die Ungeduld solcher Leser, die nach Sensationsmotiven dürsten, hat gewiß das unerschütterliche epische Gleichmaß des Stils, die Breite der Darstellung, die alles topographische und dorfgeschichtliche Detail in sich aufnimmt, etwas unfreundlich Hemmendes: ein Zuviel hier und dort müßte auch die Kritik rügen, die aber den durchaus soliden Unterbau der Handlung und die Wärme, Treue und Wahrheit der landschaftlichen Schilderungen anerkennen muß.

Der Epiker und Lyriker Julius Grosse hat ebenfalls die Novelle sowie den Roman angebaut; seine Romane, wie „Maria Mancini" (2 Bde., 1869), sind im Grunde ausgeführte Novellen. Auf geschichtlichem Hintergrunde, wenn er auch denselben in eine idealistische Beleuchtung rückt, wie das z. B. in der Darstellung des Verhältnisses von Maria Mancini und Ludwig XIV. hervortritt, fühlt er sich am meisten heimisch; nur seine Novelle „Ein Re-

volutionär" (1869), die zur Zeit der Verschwörung Pichegru's gegen den ersten Kaiser spielt, hat dramatische Geschlossenheit und Spannung. „Da Ponte und Mozart" (3 Bde., 1874) nennt Grosse selbst eine Romanskizze; es ist eine musikgeschichtliche Novelle, welche die musikalischen Zustände am Wiener Hofe zur Zeit Mozart's behandelt, mit Benutzung der Memoiren da Ponte's. Die Darstellung ist gefällig, doch flüchtig; hinundwieder glauben wir die hier nicht ganz unangemessene Stimmung der opera buffa zu vernehmen. Weniger gelangen dem Dichter Erzählungen, die in der modernen Welt spielen, wie „Eine alte Liebe" (1869) und der „Neue Abälard" (2 Bde., 1871), in welchem eine triviale Liebesgeschichte einen zum Teil barocken Aufputz findet. Die Vorliebe für das Barocke, Gewagte, höchst Absonderliche prägt sich auch in den Novellen „Offene Wunden" (3 Bde., 1873) aus. So schiebt z. B. in „die neue Hagar" eine Ehefrau dem Gatten die eigene Schwester unter, etwa wie Isabella dem Angelo die frühere Geliebte. Daß in allen diesen Erzählungen Grosse's sich auch Funken echten dichterischen Talentes finden, ist unverkennbar; doch verführt die lässige Form der Prosaerzählung den Dichter meistens nicht nur zur Ablagerung mancher unzulässigen oder zufällig ihm durch den Kopf gehenden, wenig sagenden Stoffe, sondern auch zu einer allzu bequemen Behandlung, die nicht auf demselben Niveau steht, wie dasjenige, welches er in seinen Dichtungen behauptet. Dies Niveau erreichte Julius Grosse wieder in seinem bedeutendsten Werke auf dem Gebiete der Prosadichtung, dem Roman „Der getreue Eckart" (2 Bde., 1885.) Die Tendenz dieses Romans ist eine dem langjährigen Sekretär der Schillerstiftung sehr naheliegende: er plädiert für eine Altersversorgung der Künstler und Dichter in Prytaneen, in großartigen, zu diesem Zwecke begründeten Staats-

anstalten. Sein Held, der getreue Eckart, hat wie Leo in Spielhagen's „Reih' und Glied", sozialdemokratische Antezedenzien; dabei ist er Kabinetsrat und Vertrauter eines Fürsten und durch eine große Erbschaft in den Stand gesetzt, den Grund zur Verwirklichung seiner Ideen zu legen. Wie an den Spielhagen'schen Roman erinnerte das Werk von Grosse auch an Gutzkow's „Ritter vom Geiste"; denn auch hier handelt es sich um solche Gründungen zukunftsvoller Organisationen. Nur beschränkt sich Grosse auf eine ganz spezielle Frage; doch das unmittelbar Praktische derselben erschwert die dichterische Fassung; der Romanleser muß gleichsam zu Statutenberatungen eingeladen werden, und da leistet er nicht gern Folge. Gleichwohl hat Grosse, besonders in der ersten Hälfte des Romans, es verstanden, auch für die Spannung zu sorgen durch Zuthaten freier, poetischer Erfindung. Wir sehen den Untergang hochbegabter Männer, eines Wolkenburg, eines Crönegger, eines Mersing: und diese Schiffbrüche auf dem Meere der Litteratur und Kunst, die wir schaudernd miterleben, erregen unsere Sympathie für die gesellschaftlichen Rettungsapparate, welche der Held des Romans in Thätigkeit setzen will. Viele der knorrigen Künstlercharaktere, echte Sonderlinge, sträuben sich gegen die Einkerkerung in eine solche Heilsanstalt, welche ihnen das stolze Behagen einer oft schrullenhaften Selbständigkeit raubt. Hierzu kommt die Arbeiter- und Proletarierbewegung, in welcher der Held zu Grunde geht, der sich früher als eine Art von Wanderprediger mit diesen Tendenzen allzu eng verstrickt hat. An Sensationsmotiven fehlt es in dem Romane so wenig, wie an geistreichen Reflexionen, die nur hier und dort sich fast zu Essays zusammenschließen. Die Frauencharaktere, die somnambule, etwas abenteuerliche Gabriele und Franziska, das Waldkind mit seiner Leidens-

romantik, geben zu Romankapiteln mit allerlei spannenden Vorgängen Anlaß, die nicht ohne lebhaftes Kolorit ausgemalt sind.[1])

Ein jüngerer Autor, Max von Schlägel (geb. in München am 1. April 1840, gest. Ende September 1891 in Doberan), bekannt durch die Abenteuer, die er als Kriegskorrespondent in Frankreich erlebte und frisch geschildert hat, zeigt als Novellist lebendige Darstellung und ein Talent für derbe Skizzen aus dem Volksleben, indem er französischen Vorbildern von Eugen Sue bis Paul de Kock nicht ohne Glück nachstrebt; doch für die künstlerische Architektonik größerer Schöpfungen erweist sich seine Begabung nicht ausreichend; seine Romane „Nach uns die Sündflut" (4 Bde., 1872) und „der rote Fasching" (2 Bde., 1872), von denen der erstere Skizzen des Pariser Lebens kurz vor der Schlacht von Sedan giebt, der zweite die Zeit der Kommune zum Hintergrund hat, sind trefflicher in den genrebildlichen Skizzen aus dem Leben des Quartier latin und des Quartier Breda, als in der Darstellung der Schauerszenen aus der Petroleumzeit der Kommune. Dem Roman „Von Sünde zu Sünde" (3 Bde., 1870) fehlt künstlerische Geschlossenheit; das Episodische überwuchert. Dagegen findet sich viel Anziehendes, Keckes, Brillantes in seinen Novellen und Skizzen[2]). „Santino, oder das Glück der Welt" (2 Bde., 1879) ist ein Roman, dem es nicht an erschütternden Katastrophen und großartigen Naturbildern fehlt.

[1]) Andere erzählende Schriften von Grosse sind: „das Bürgerweib von Weimar" (1885); „der Spion" (2 Bde., 1887), „Ein Frauenlos" (1888).

[2]) „Feuerseelen, absonderliche Menschen und Schicksale" (1870); „Stereoskopen, kleine Skizzen und Erzählungen" (1872); „Vom Fels zum Meer" (4 Bde., 1874); „Am Genfersee" (1878); „Hartes Holz" (1886); „Neue Novellen" (1886).

Gediegenheit der Darstellung und Gesinnung und psycho-logische Feinheit bewährt Ernst Wichert auch in seinen nicht historischen Novellen und Romanen; besonders glücken ihm Schilderungen aus dem Bereich des kleinbürgerlichen Lebens, wie in der Novelle „Schuster Lange", die sich in den „Gesammelten Novellen" (2 Bde., 1876) findet. Kreise des kaufmännischen und gelehrten Lebens schildert der Roman „Das grüne Thor" (3 Bde., 1875). Durch gutgegliederte Komposition, klaren Entwickelungsgang und tüchtige Zeichnung der Charaktere empfiehlt sich der Roman „Ein starkes Herz" (3 Bde., 1878). „Suam cuique" (2 Bde., 1888) beschäftigt sich in geistvoller Weise, das Problem der Ehe nach seinen zwei Seiten, der geistigen und sinnlichen Zusammengehörigkeit, zu lösen; „Eins zum andern" (1889) und „Des Grafen Kind" und „Andere Novellen" (1889) beweisen von neuem das liebenswürdige Erzähler-talent Wichert's.

Friedrich Friedrich (geb. in Großmahlberg am 2. Mai 1828, gest. in Plauen am 3. April 1890), der zuerst mit Federzeichnungen aus dem studentischen Leben durch einen behaglichen Humor Aufsehen erregte, hat später auch die kleinbürgerliche, die kriminalistische und historische Erzählung gepflegt und auf allen diesen Gebieten eine gesunde Frische und Tüchtigkeit der Darstellung bewährt. Dieselbe bewährt sich besonders in den Erzählungen „Heiße Herzen" (2 Bde., 1874). Patriotischen Sinn atmet der historische Roman „Die Vorkämpfer der Freiheit" (3 Bde., 1867), der im Jahre 1809 spielt und das beabsichtigte Attentat deutscher Freiheitskämpfer auf die Festung Magde-burg zum Inhalte hat [1]).

[1]) Wir erwähnen noch: „Wider das Gesetz", Erzählungen (1872); „Die verschwundene Depesche" (1870); „die Frau des

Ernst Eckstein, den wir als Dichter und Verfasser archäologischer Romane bereits gewürdigt, hat in seinen „Novellen" (2 Bde., 1874) und „Sturmnacht" (2 Bde., 1876) italienisches Kolorit und lebhaften Sinn für Spannung und Steigerung der Handlung bewährt, ebenso in seinen auf geschichtlichem Hintergrunde in oft greller Beleuchtung sich abspielenden größeren Novellen „Violante" (1886), „Pia" (3. Aufl., 1867) und „Jorinde" (1888). Sein größerer moderner Roman „das Vermächtnis" (3 Bde., 1884) ist ganz aus der Zeit heraus geschrieben, das Werk ist im Grunde ein Kriminalroman. Eins der Hauptmotive desselben erinnert an Sardou's Komödie „Ferreol". Der Held Otto Wellner kommt in Verdacht, einen Mordanfall auf den Kommerzienrat von Düren gemacht zu haben; das Zeugnis, das ihn von jedem Verdacht und von schwerer Anklage befreien würde, darf er nicht anrufen, da er sonst eine verheiratete Dame kompromittieren würde, die ihm ein Rendez-vous gab. Dieser Einbruchsdiebstahl und Raubmord bildet den gewichtigsten Faden und Knoten der Handlung; die hochnotpeinliche Situation ist ganz im Geschmack der neufranzösischen Schule. Daß der Held aus diesen Verwickelungen mit heiler Haut kommt und daß er am Schluß noch eine sehr anständige Belohnung durch ein Vermächtnis von zwei Millionen erhält, das ihm böswillige Intriganten vorenthielten, durfte man nach der üblichen Romanpraxis erwarten. Die Mädchen und Frauen aus dem Volke, die zum Teil an ähnliche Charaktere in Gutzkow's „Ritter vom Geiste" erinnern, sind gut gezeichnet, ebenso die gelehrten Charakterköpfe, für welche Eckstein schon von seinen Schulhumoresken her die geeigneten Farben hat. Als geistreicher Autor, der dort, wo dem gewöhnlichen Leihbibliothekenroman

---

Robertus" (1887), „In der Hochflut" (1881), „Vorurteile" (1888) u. a.

der Atem ausgeht, meist recht frisch und frei aufatmet, in der Luft der tieferen geistigen Fragen, bewährt sich Eckstein auch hier — weniger gelingt es ihm, eine warme Anteilnahme an den Personen und Begebenheiten zu erwecken. Sein Roman „Hertha" (1890) ist ein interessantes Seelengemälde. Die Heldin, ein junges Mädchen, reicht ihre Hand einem älteren Offizier: in diese Ehe tritt nun als das zersetzende Element ein Künstler, der im Herzen der Frau heiße Liebesleidenschaft erweckt. Der Offizier opfert sich, er nimmt sich das Leben, ein Selbstmord, der vor der Welt als Jagdunglück gilt; doch dieser Opfermut gereicht Hertha nicht zum Heile; die Ehe mit dem Künstler wird eine tief unglückliche. In allen diesen Novellen und Romanen verdient die Darstellungsweise, der klare, warme, von jeder Manieriertheit freie Stil Anerkennung.

Viktor Blüthgen, der sich durch phantasievolle Märchen und Jugenderzählungen und eine Sammlung von Gedichten bereits der Lesewelt empfohlen hatte, zeigt sich in seinen „Bunten Novellen" (2 Bde., 1879) als stimmungsvoller Erzähler. „Eine Locke der Lorelei" ist ein anmutiges Capriccio, gleichsam mit dem Laube der rheinischen Weinrebe umkränzt. Die beste Erzählung der Sammlung ist „die schwarze Kaschka". Der Inhalt ist die Liebe eines preußischen Soldaten aus einem Fischerdorfe der Insel Rügen zu einer Böhmin, die er im Feldzuge von 1866 kennen gelernt; sie sucht ihn mit ihrem Kinde in seiner Heimat auf. Das führt zu tragischen Verwickelungen, bei denen das Pathologische scharf herausgearbeitet ist. Die Erzählung „Ein Friedensstörer" (1883) spielt in Neuvorpommern: der Held ist ein junger, etwas trockener Jurist, der als Administrator über das Gut eines verschuldeten Verwandten gesetzt wird und durch die Liebe zur Tochter desselben in einen edelfühlenden Menschen

umgewandelt wird. „Poirethouse" (1884) spielt in New-York und giebt uns ein frisch und keck entworfenes Bild nordamerikanischen Lebens; der Roman „Aus gärender Zeit" (2 Bde., 1884) schildert die revolutionäre Bewegung der Jahre 1847 und 1848 in einer rheinischen Fabrikstadt mit vielen ansprechenden Genrebildern, aber ohne den großen Zug der Zeit sich in einem umfassenderen Kulturgemälde abspiegeln zu lassen.

Der Bruder Paul Lindau's, Rudolf Lindau (geb. am 10. Oktober 1830 in Gardelegen), der zehn Jahre lang in diplomatischer Stellung in Ostasien verweilte und gegenwärtig als Geheimer Legationsrat dem Auswärtigen Amt angehört, zeigt in seinen Novellen wie in seinem Roman „Robert Ashton" (2 Bde., 1877) weltweiten Blick und praktische Lebenskenntnis neben einem stark pessimistischen Zug in Beurteilung der Menschen. Vortrefflich sind seine Marinebilder; er liebt das milieu europäischer Kaufmannskreise in fremden Weltteilen, wie in der Geschichte „der lange Holländer" (1889), welche den innern Seelenkampf eines Menschen, der ein Verbrechen begangen und einen anderen dafür leiden sieht, bis zum Entschluß freiwilliger Sühne spannend darstellt. „Der Gast" (1883) ist eine Erzählung aus dem englischen Leben, eine Tragödie der Ehe, die, in Lindau's vornehm gelassener Weise erzählt, doch einen ergreifenden Eindruck macht[1]).

Ein sehr fleißiger Novellist ist der begabte Lyriker Alfred Friedmann, ein Novellist de pur sang, denn er hat niemals einen größeren Roman geschrieben. Sein Talent hat etwas Improvisatorisches; doch seine Impro-

[1]) „Erzählungen und Novellen" (2 Tle. 1873), „Gordon Baldwin" (1878), „Liquidiert" (1877), „Schiffbruch" (1877), „Gute Gesellschaft" (1880), „Wintertage" (1882).

visationen sind von ungleichem Wert. Das gilt von seinen „Lebensmärchen" (1880), „Neue Lebensmärchen" (1880), „Kleine Lebensmärchen" (1881), von denen die „bretonische Legende" und „die Revolution der Bücher" hervorgehoben zu werden verdienen. In „Erlaubt und unerlaubt" (1886) erklärt der Dichter in dem einleitenden Sonett, daß auch eine wenig prüde Novelle erlaubt sei, nur Geschmackloses sei unerlaubt. Diese Novellen und Skizzen verstoßen auch kaum gegen die Prüderie. Zu seinen besten Novellen gehört „Falsche Freundschaft" (1887). Sie spielt in Arbeiterkreisen, die mit großer Lebenswahrheit geschildert sind; auch ist das Wiener Lokalkolorit treu wiedergegeben.

Auch Emil Taubert haben wir schon als Lyriker kennen gelernt. Wenn Friedmann einen kosmopolitischen Zug hat, so besitzt Taubert echt deutsche Gemütswärme und Gemütstiefe, und dies giebt allen seinen Erzählungen etwas Sympathisches. Die Perle derselben ist „der Antiquar" (1882); ein alter, verwachsener, nur seinen Büchern lebender Mann wird der Schutzgeist einer ganzen Familie; selten ist in so rührender Weise eine entsagende, sich selbst vergessende Liebe geschildert worden. Ein neues Geschlecht sühnt in Liebe den Frevel des vorausgegangenen — und der alte Mann hilft diese Sühne herbeiführen. Eine ähnliche Rolle wie „der Antiquar" spielt der blinde Spielmann Heinrich in der Novelle „Sphinx Atropos" (1883); er beschützt das früher von ihm geliebte Mädchen Gertrude, das in ihren Neigungen zwischen dem flotten Husaren Joseph, ihrem früheren Jugendgespielen, und dem edeln, hochgebildeten Apotheker schwankt, der sich in ihrem Hause eingemietet; Heinrich weist ihr den Leichtsinn Josephs nach, sodaß sie die Hand dem Apotheker reicht. „Marianne" (1883) schildert die Qualen eines jungen Mädchens, das sich mit

einem Gutsbesitzerssohn verlobt hat, während einer ihrer Jugendfreunde erklärt hat, sich das Leben nehmen zu wollen, wenn sie einem andern die Hand reiche. Und in der That wird dieser eines Tages tot gefunden: Marianne ist in Verzweiflung, bis es sich aufklärt, daß nur ein Zufall am Tode desselben die Schuld trug. In der Sammlung „Langen und Bangen“ (1888) interessiert besonders „Babette“ durch die markige Zeichnung kräftiger Naturmenschen in einer wilden Alpenregion. Eine in ihren Motiven vielleicht über den bäuerlichen Gesichtskreis hinausgehende Tragik enthält die Novelle „Frau und Braut“ (1890). Hier wie überall in Taubert's Novellen lebhafte, glänzende Schilderungen, nur hier und dort zu schmuckreich und getragen für die Dorfgeschichte.

Ein warmes, lebhaftes Kolorit haben die Erzählungen von Hugo von Rosenthal-Bonin (geb. am 14. Oktober 1840 in Berlin). Seine Reisen, die ihn durch ganz Europa und bis nach Japan führten, haben seine Phantasie mit Anschauungen befruchtet, die er in farbenreichen Darstellungen verwertete. 1872 trat er in die Redaktion der Zeitschrift „Über Land und Meer“ ein; seit einiger Zeit ist er Redakteur einer andern Stuttgarter Zeitschrift „Vom Fels zum Meer“. Rosenthal-Bonin ist Novellist; seine Romane sind nur weiter ausgeführte Novellen. Mit der Sammlung „Unterirdisch Feuer“ (1878) hat er sich zuerst bekannt gemacht; da interessierte besonders die eigenartige Novelle „Der Fächermaler von Nangasaki“, die uns mitten in japanische Zustände hineinführt, die dem Dichter aus eigener Anschauung bekannt sind. In dem „Holzschnitzer von Surrein“ tritt die Gebirgslandschaft von Ober-Engadin in ihrer wüsten Öde lebendig vor uns hin. Andere Erzählungen sind munter erzählt. Solche heitere Geschichten überwiegen in der Sammlung „Strom-

schnellen" (1886). Es sind leichtgeflügelte Kinder der Phantasie: hin und wieder zu viel litterarisches Splittergebäck, zu wenig feste Nahrung. Einzelne Novellen, besonders „das Maifest in Guadin" und „Dittas Zopf" behandeln originelle Motive aus dem spanischen und italienischen Volksleben in höchst anregender Weise. Originell ist auch der Grundgedanke der Erzählung „Lizzies Schleier" und nicht minder derjenige der „Schwarzen Rose" in der Sammlung „die Schlange im Paradiese" (1889). Bunt-abenteuerlich geht es in den Romanen von Rosenthal-Bonin zu. Den Anspruch, Kulturgemälde zu liefern oder Ereignisse und Charaktere um den Mittelpunkt eines einheitlichen Grundgedankens zu gruppieren, erhebt der Verfasser nicht: ebensowenig läßt er sich Zeit zu psychologischer Vertiefung. Dabei haben diese Romane etwas Gemeinsames: einen international-kriminalistischen Zug, und zwei derselben haben als Requisit der dramatischen Handlung ein Naturprodukt, ein Stück Bernstein oder einen Diamanten. Diese drei größeren Romane sind „der Bernsteinsucher" (2 Bde., 1880), „der Diamantschleifer" (1881) und „das Gold des Orion" (1882). In allen dreien finden Verfolgungen wegen eines vermeintlichen oder wirklichen Diebstahls statt; der Juwelierladen ist in der einen der Ausgangspunkt der Handlung, in der anderen eine wichtige Station derselben. Für das Unterhaltungsbedürfnis der Leser sorgen die zahlreichen Varianten, in denen das Thema behandelt ist, vor allem die bunte Szenerie von Land und Meer, gelegentlich sogar unter dem Meere. Die Handlung spitzt sich in der überraschenden Weise zu, welche der Novelle zur Empfehlung gereicht.

Der Wiener Schriftsteller Balduin Groller (geb. am 5. September 1848 in Arad) zeigt in seinen kleinen Geschichten, „Junges Blut" (1880) und „Weltliche Dinge" (1883)

eine sorgfältige Hand, was stilistische Feile betrifft und einen Anflug von Humor, der in Erfindung und Darstellung gleichmäßig zu seinem Rechte kommt. Manche dieser kleinen Geschichten bringt es freilich nicht über die Skizze, die Feuilletonplauderei hinaus; in andern finden sich drollige Charakterbilder, wie der Doktor Voigt, der Ersatzredakteur der Kontrolle in der Erzählung „Über und unter dem Striche“, und der weiberfeindliche alte General in der gleichnamigen Erzählung. „Prinz Klotz“ (1885) ist eine umfangreiche Humoreske, deren Held ein Damenschneider, ein sehr weibischer Jüngling ist, der durch eine männliche Schöne bekehrt wird, wie diese durch ihn. Da tritt das Schicksal zwischen beide. Ein Duell giebt der Erzählung einen unverhofft tragischen Abschluß, der zum ganzen Ton derselben nicht paßt. Eine Tragödie aber mit Sensationsmotiven ist „Gräfin Aranca“ (1887); ein ungarisches Weib aus dem Volke, das den Grafen, der sie zur Gattin erkoren, niederschießen läßt aus Liebe zu einem Staatsanwalt und zuletzt in einer gräßlichen Mord- und Würgeszene mit dem halb blödsinnigen Mörder zu Grunde geht. Die Leidenschaft der wilden Ungarin hat eine elementarische Gewalt; doch die grelle Schlußkatastrophe wirkt abstoßend.

Maximilian Bern (geb. in Cherson am 18. November 1849) ist als Novellist ein Stimmungsmaler von Talent und nach dieser Seite hin sind einige seiner kleinen Erzählungen Kabinetsstücke. Meist ist diese Stimmung eine wehmütig trübe. Seine erste Erzählung „Auf schwankem Grunde“ (1875) schildert die Liebe eines Grafen zu einer Seiltänzerin nach dem „Tagebuche eines Verbummelten“. Das ist eben der Held, und wie ein junger Dichter sich in solche aschgrauen Seelenzustände eines innerlich ausgebrannten Charakters, in den Prozeß geistiger Verwesung verstricken konnte, das mußte die Lesewelt zugleich interessieren und befremden.

Die novellistischen Studien „Gestrüpp“ (1876) enthalten ebenfalls viel Stimmungsvolles, novellistische Lyrik. In der Novelle „Sich selbst im Wege“ (1877) wird ein Lustspielmotiv elegisch behandelt. Auch in der „Stille Musikant“ (1886) und andern Novellen Bern's herrscht derselbe Grundton vor. Das zeugt eben von dichterischer Eigenart, die nicht aus sich herausgeht, sich in Stoff und Form zu beschränken weiß.

In eine hellere, oft heitere Beleuchtung rückt Arnold Wellmer, geb. am 17. Oktober 1835 zu Richtenberg in Vorpommern, seine Novellen und Skizzen. Wellmer war seit 1868 Mitredakteur der Zeitschrift „Über Land und Meer,“ 1870 Berichterstatter am Kriegsschauplatz für die „Neue Freie Presse“ in Wien und lebt seit 1876 in Blankenburg am Harz. Er ist ein anmutiger Plauderer in einem bis auf häufige Pleonasmen tadellosen Stil. Reizende Genrebilder, besonders aus der Kindheit, enthält seine Sammlung „3 Treppen hoch“ (1865); sein „Bruder Studio“ (1873) außer geschichtlichen Charakterskizzen, unter denen Fürst Bismarck als Bruder Studio for ever nicht fehlt, auch gut erzählte Novellen [1]): er liebt Geschichtliches und Kulturgeschichtliches in den Novellenrahmen zu spannen. Vielbesprochen wurden die von ihm herausgegebenen „Memoiren der Karoline Bauer“ (3 Bde. 1879—80).

Hans Marbach hat in seiner Novellensammlung „Auf Irrwegen“ (1886), sowohl Novellen in graziösem Plauderton, wie eine schwunghafte und stilvolle Erzählung aus dem Altertum „Saläthus“ veröffentlicht.

Bei einem anderen Erzähler, August Peters (Elfried von Taura), dem Verfasser der „erzgebirgischen Ge-

[1]) Wir erwähnen noch: „Auferstanden“ (2. Aufl. 1874). „Fröhliche Feste“ (1877). „Als Kaiser Wilhelm jung war“ (2 Bde. 1879—80), „Die Rose von Jericho“ (1883).

schichten“ und der neuen Novellen „Aus Heimat und Fremde“ (2 Bde., 1860), überwiegt eine Lyrik in Prosa, welche an den Blütenüberschwang der österreichischen Dichterschule erinnert. Dennoch läßt der gediegene Untergrund eines bestimmten Lokals und seines Natur- und Volkslebens keine zu weit gehende Verflüchtigung der dichterischen Ergüsse zu. Das böhmisch-sächsische Grenzgebirge und die nördlichen Kreise Böhmens bilden die Szene, welche dieser Autor nur selten verläßt.

Zur Signatur der Zeit gehören die „Erzählungen“ von Viktor von Strauß (3 Bde., 1854—55), welcher auch der Verfasser des Romans „Altenberg“ (4 Bde., 1865) ist und hier seine Tendenz der Wiedergeburt des Feudalismus nicht ohne manche künstlerische Vorzüge der Schilderung verfolgt. Der Dichter des dogmatischen Poems „Robert der Teufel“ führt uns Lebensskizzen und philosophische Gespräche mit mehr Stahl'scher Sophistik als platonischer Dialektik vor, und so gering das novellistische Talent dieses Autors bei dem Mangel an Naivetät und Wärme anzuschlagen ist, so bieten seine Erzählungen doch einen geistigen Inhalt, der ganz geeignet ist, uns über die Bestrebungen einer einflußreichen Partei zu orientieren. In welchem Sinne sie die Reorganisation des Schulwesens sich denkt und wie das Ideal eines Dorfschullehrers nach ihrer Schablone beschaffen ist; welchen Begriff sie von der Heiligkeit und Unlöslichkeit der Ehen, von der christlichen Liebe im Gegensatze zur heidnischen, von den Beziehungen des Menschen zur Geisterwelt und zum Mammon, vom Kommunismus und von dem Fabrikwesen hat: darüber erteilt uns Viktor von Strauß in diesen anschaulichen Lebensbildern eine genauere Auskunft, als wir sie aus den Leitartikeln der Kreuzzeitung zu schöpfen vermögen. In diesen Lebensbildern ist die

Polemik gegen viel Verderbliches nicht zu verkennen, aber sie ist angekränkelt von der unbedingten Hingabe an die Tradition und befangen in starren Dogmen, welche der Einsicht der Zeit widerstreben. Was wir wollen als freie Blüten der Humanität, das wollen jene als starre Konsequenzen alter Gebote. Die Lehre von der notwendigen Aufopferung des irdischen Glückes, die moderne Askese, die Vergötterung der abstrakten „Zucht" in Staat, Kirche und Gesellschaft liegt ihnen zu Grunde. Das ist der schroffste Gegensatz gegen das Streben des Jahrhunderts, den Menschen zu stellen auf seine eigenen Füße, seine Freiheit, sein Glück zu sichern. Wo jene sich gegen die starre Sonderung der Stände, gegen den Bauerndünkel und den aristokratischen Stolz, gegen das sinnlose Jagen nach äußerem Besitz erklären, da sind wir mit ihnen einverstanden; denn der Kern der Humanität schimmert auch durch die alten Traditionen durch. Wo sie aber alle Institutionen in Zwangsanstalten des Seelenheils verwandeln wollen, wo sie die Wissenschaft verdammen und die Kunst durch Lehre und Beispiel zur Magd der Theologie erniedrigen, da stoßen sie auf den unüberwindlichen Widerstand, den das geläuterte Bewußtsein der Zeit diesen Reaktionsversuchen entgegenstellt.

Vierter Abschnitt.

Der Salon- und Volksroman.

Alexander von Sternberg. — Ida Gräfin Hahn-Hahn. — Ida von Düringsfeld. — Therese von Bacharacht. — Ossip Schubin. — Marie von Ebner-Eschenbach. — Bertha von Suttner. — Nathaly von Eschstruth. — Berthold Auerbach. — Jeremias Gotthelf. — Joseph Rank. — Michael Felder. — Gottfried Keller. — Hermann Theodor von Schmid. — Ludwig Ganghofer. — Petri Kettenfeier Rosegger. — Leopold Kompert.

Innerhalb des Zeitromanes traten sich zwei entgegengesetzte Sphären der Gesellschaft gegenüber, welche sich aus dem ganzen Kreise loslösen lassen. Sowohl das Salonleben, als auch das Volksleben wurde von einzelnen Autoren zu selbständigen Gemälden ausgebeutet. Der Volksroman entwickelte sich als Gegensatz zum Salonroman. Dieser vertritt den Kreis der exklusiven Bildung, der gewählten Formen, der eximierten Interessen, einen Kreis, der von selbst ein gefälliges ästhetisches Relief besitzt und, weil er gleichsam über die gemeinen Bedürfnisse der Existenz erhaben ist, einen freien Spielraum für die Schicksale des Herzens und der Neigungen bietet; denn die Helden des Salonromans, welche nicht in die prosaische Arbeit und Geschäftigkeit des bürgerlichen Lebens verwickelt sind und sich einer olympischen Mühelosigkeit des Daseins erfreuen, können sich ganz jenem höheren Genusse des Lebens widmen, der im Spiel der Leidenschaft, in der Hingabe an die Schönheit, in der Re-

flexion über die werdende und gewordene Neigung und über die wunderbaren Geheimnisse der Sympathie besteht. Der Volksroman tritt diesem Nektar und Ambrosia schlürfenden Heldentum der Erdengötter schroff gegenüber, indem er gerade die Tüchtigkeit der Arbeit, die Rührigkeit und Rüstigkeit des bäuerlichen und bürgerlichen Lebens, die Freudigkeit einer kämpfenden Existenz, die sich mit den Dingen der äußeren Welt einläßt, schildert und feiert. In der That erscheint der Ernst dieses rastlos arbeitenden Jahrhunderts jener schönseligen Beschäftigung mit der eigenen Bildung und dem eigenen Herzen, auf welche das Salonleben hinausläuft, im ganzen ungünstig und nichts berechtigter in seinem Geiste, als eine Verherrlichung der gesunden Arbeit und eines tüchtigen Volkslebens. Im Salon sehen wir nur die Treibhausblüten der Kultur; im Volke lebt ihre frische, sprossende Kraft. Doch der deutsche Volksroman im großen Stil, welcher eben diese Poesie der Arbeit, diese Genesis der Kultur in allen arbeitenden Ständen der Gesellschaft nachwiese, ist bis jetzt noch nicht geschrieben. Der deutsche Volksroman existiert nur als Dorfgeschichte, in welcher Form er eine Manie der Zeit und selbst ein Liebling der Salons wurde. Er ist die in Prosa auferstandene Idylle. Die Manie für die Idylle ist alt; man hat für Gessner geschwärmt, auch für Voß und Kosegarten, ganz abgesehen von der Zeit der Pegnitzschäfer! Marie Antoinette und die Herren und Damen vom Hofe des unglücklichen Königs liebten die Freuden ihres Trianon, wo sie als Schäfer und Schäferinnen verkleidet sich in ein arkadisches Glück hineinträumten. Der Hirtenknabe wünscht indes ein König zu sein! Dies beruht auf den optischen Täuschungen der Phantasie, jener wundersamen Fata Morgana, welche das Fremde und Ferne mit einem Reize bekleidet, den sie dem eigenen und nächsten zu entziehen sucht. Auf den samtnen Divans und Lehnstühlen der Salons, bei

den glänzenden Kronleuchtern und Trümeaus, den zierlichen Toilettentischen und reichen Garderoben, in dieser Welt, die sich so schimmernd im Kerzenglanze bewegt, fühlen sich die Herzen nicht glücklich und sehnen sich aus dem lästigen Glanze hinaus in eine einfache Welt, wo die Sitte der unverfälschten Natur näher steht. Die Hütten des Dorfes den Bach entlang, die Mühle, das Forsthaus im Walde, die Schenke am Wege, die grünen Felder, denen der Sonnenschein die Lebensluft entlockt — wie reizend sind sie auf dem Gemälde an der samtnen Tapetenwand, wie ansprechend in den Versen des Dichters! Und gar ein Dorfkirchhof, ein moosiger Kirchturm, die stillen Gräber, unscheinbar, verwachsen, ungepflegt — welche Elegie! Und wie ganz anders ist die Liebe des Pferdeknechtes zur Kuhmagd, als die Liebe des blasierten Grafen zur blasierten Gräfin! Wie treuherzig, gesund, naiv ist das alles! Der Schulze mit den blanken Knöpfen am Rocke, der behäbige Müller, der Schullehrer mit seiner salomonischen Weisheit — welche Typen aus dem Volksleben, in dem die Eigentümlichkeit der Charaktere noch nicht abgeblaßt ist an der Sonne der Kultur! Unzweifelhaft haben die Arkadien in der Poesie ihr gutes Recht; doch dann müssen es in Wahrheit arkadische Bilder sein, welche das Gemüt harmonisch stimmen. Hierin hat von allen neueren Dichtern Jean Paul das Höchste erreicht. Er war ein Italiener, auch wo er niederländische Szenen malte, und über seinen Stallbildern schwebte die ambrosische Nacht des Correggio in glorienhafter Verklärung! Die Glorie des Gemütes heiligte seine Welt! Unsere Dorfgeschichten schlugen einen anderen Weg ein. „Realistisch" hieß ihr Losungswort; es galt eine moderne Niederländerei. Tüchtige Viehstücke nach de Potter's Muster, Schenkenszenen, Prügeleien, Genrebilder, saftige Frauen, stämmige Charaktere, hin und wieder ein landschaftliches Bild: das waren die Produktionen dieser

Schule. Doch eine solche Welt in plastischer Ruhe wäre bald erschöpft gewesen; es mußte Bewegung in sie kommen. Von jener feinen psychologischen Handlung des Salons konnte hier wenig die Rede sein; die Motive waren so handgreiflich, wie die Charaktere; die Verwickelungen erhielten eine kriminalrechtliche Färbung. Das Leben der unteren Klasse auf dem Lande sollte auf einmal eine Fülle ursprünglicher Poesie entbinden; dabei mußte ebensoviel Flaches wie Affektiertes mit unterlaufen. Denn wer diese Menschen und Zustände abschrieb, wie sie waren, der mußte der Roheit verfallen; wer sie poetisch veredelte, der verrückte die Dimensionen des Bildes. Er behielt das Kolorit der Außenwelt bei, aber er schachtelte eine Gedankenwelt in sie hinein, deren Ungehörigkeit das taktvolle Empfinden gleich herausfühlte. Dabei wollen wir die Vorzüge nicht verkennen, die der Dorfroman als Reaktion gegen den Salonroman besitzt. Hier herrscht eine krankhafte Höhe der Empfindung und der Reflexion, ein luxuriöser Schwindel, der oft den offenen Bankrott verbergen sollte; man mußte auch das Gewöhnliche ungewöhnlich fühlen, um in diesen Zirkeln hoffähig zu sein; leidenschaftliche Erhitzungen wechselten ab mit den bekannten Stimmungen des Ballfiebers, die Reaktion des nüchternen Morgens gegen den berauschten Abend. Man ironisierte und subtilisierte; man war über alles hinaus. Das Gewissen spielte eine zweifelhafte Rolle, die Sittlichkeit gar keine; aber wie Geister über dem Moore tanzten die Nebelbilder einer überreizten Phantasie auf diesem gelockerten Boden! Alle Gestalten dieser Romane hatten den müden Schmerzenszug der Salons, und selbst die engelhaften Weiblichkeiten, deren Flügelschlag durch diese ungläubige Welt hinrauschte, sahen sich ähnlich wie Marmorbilder, in ihrer stummen, steinernen Sehnsucht, in ihrer farblosen Blässe. Dagegen griff der Volksroman in das gesunde Leben, das

noch nicht durch Reflexionen verkümmert war, schilderte Gestalten von eigener Schwerkraft, welche den festen Mittelpunkt eines bestimmten Wirkungskreises bildeten; er wahrte die Rechte der Sittlichkeit und ließ über die böse That die gerechte Nemesis hereinbrechen; und wo er mit den bestehenden Zuständen grollte, da geschah es nicht aus der Genialitätssucht der Auserwählten, denen die Schranken der Gesellschaft ein unwürdiges Hemmnis des freien Beliebens erschienen, sondern aus dem Gefühle für das Unrecht und aus der Begeisterung für die Menschenwürde. So war der Volksroman auf diesem Gebiete ein verdienstlicher Gegenschlag gegen den Salonroman, wie überhaupt die Dorfgeschichten als realistische Studien des deutschen Geistes, der in der Wirklichkeit Umschau hält und vor der Berührung mit ihren derbsten Interessen nicht zurückbebt, für die Entwickelung unserer Litteratur nicht ohne Bedeutung sind.

Für den Matador der Salonschriftsteller, hervorragend durch ein seltenes Talent der Erzählung, durch Phantasie und Erfindungskraft, durch Fluß und Guß in Stoff und Form, durch einen anmutigen, glänzenden, koketten Stil, durch eine geistige Beweglichkeit, die sich überall rasch orientiert und zu Hause fühlt, muß Alexander Freiherr von Sternberg (geb. am 22. April 1806 auf dem Gute Noistfer bei Reval in Estland) gelten, ein Autor von echt französischem Schwunge, nie verlegen um Situationen und Charaktere, um Verwickelungen und Tendenzen, um glänzende Reflexionen und blendende Effekte. Wenn das Talent sich offenbart im mühelosen Walten der Phantasie, welcher der Stoff, so unsicher anfangs seine Umrisse waren, unter den Händen wächst zu klarer und geschmeidiger Gestaltung, in einem lustig in die Saiten greifenden Rhapsodentum, so ist Sternberg's Talent über jeden Zweifel erhaben. Denn wir finden bei ihm keine Spur von jenem Zerarbeiten an Problemen, von

jenen ungelenken Intentionen, die bei der Ausführung den Hals brechen, von den krampfhaften Geburtswehen, an denen so viele schwerfällige, auch oft schwer wiegende Schriftsteller leiden; er ist eine glücklich organisierte Natur, der alle schriftstellerischen Funktionen leicht von statten gehen und der die Grazien nimmer ausbleiben. Dabei behauptet er einen festen Standpunkt, den er nicht verläßt und auf dem er nicht ausgleitet, den Standpunkt des Salons. Nur unterscheidet er sich von den übrigen Salonschriftstellern, besonders aber Salonschriftstellerinnen dadurch, daß er den Salon nicht in erhabener Indifferenz aus dem ganzen Leben der Zeit heraushebt, sondern ihn mit allen Fragen, Interessen, mit allem was die Welt bewegt, in lebendiger Beziehung erhält. Er beleuchtet nicht bloß seine eigentümliche Bewegung, seine Physiognomie, mag sie rokoko oder modern sein, seine frivolen Gruppen, seine psychologischen Feinheiten: er streckt auch tastende Fühlfäden hinaus in die andere Welt; er greift zum Schwerte der Tendenz gegen die Revolution; er brütet über reformatorischen Gedanken, welche die aristokratischen Helden des Salons in maßgebende Männer der Zeit umwandeln sollen. In seiner ersten Epoche war er aufgeklärt liberal im Geiste des vorigen Jahrhunderts und schuf seine bedeutendsten, phantasievollsten und fesselndsten Romane; in der zweiten Epoche litt er mit so vielen anderen an versetzter Märzrevolution und schrieb neupreußische, hypochondrische Zeitbilder im Sinne der Reaktion, die er indes in seinen letzten „Erinnerungsblättern" selbst verwirft; in der dritten schnitzte er Nipptischbilder, niedliche Nuditäten für Dosendeckel, und trieb einen nicht unanstößigen Phallusdienst vor kleinen phantastischen Porzellangötterchen. Er begann mit Litteratur- und Charakterbildern und Memoirenromanen[1])

[1]) „Lessing" (1834); „Molière" (1834); „Saint-Sylvan" (2 Bde., 1839).

aus dem vorigen Jahrhunderte, aus dem er im „Missionär“ (2 Bde., 1842) ein größeres Weltpanorama entrollte, in welchem das Ringen der Geister, die alten Formen zu zerbrechen, die ideale Sehnsucht, die sich in dem geheimbündlerischen Wesen der Orden und stillen Gemeinden, im kategorischen Imperativ Kant's, in Schiller's stürmischem Freiheitspathos und zuletzt in den Revolutionen zweier Weltteile offenbart, in großen Umrissen, lebensvoll und gedankenreich, wenn auch ohne genügenden Abschluß, der diesem Streben selbst fehlte, geschildert wird. Sternberg's bester Roman und überhaupt einer der besten deutschen Romane ist „Diane“ (3 Bde., 1842), in welchem die Darstellungsweise dieses Autors ihre schönsten Triumphe feiert. So leicht und schwunghaft, so unerschöpflich reich an Erfindungen und Kombinationen, an anmutigen, humoristischen und satirischen Streiflichtern ist nicht leicht ein anderer Roman. Mit mühelos graziösem Fluge eilt die Phantasie von einem Lebensbilde zum anderen; alle Kreise der Gesellschaft, die vornehmen Stände, wie das Proletariat, sind mit großer Wahrheit geschildert. Der Roman ist kühn angelegt und spannend ausgeführt; und wenn auch einzelne grelle Nachtstücke eine allzu gewaltsame Überraschung bereiten, so bewegt sich doch im ganzen die Handlung durch glücklich motivierte Situationen. Die Hauptheldinnen, Judith und Diane, sind ebenso bedeutsam wie wirksam kontrastiert und überhaupt zwei wahrhaft poetische Frauenbilder, keine gewöhnlichen Taschenbuchporträts. Eine bestimmte soziale Tendenz läßt sich in diesem Roman nicht entdecken, obgleich die That Judiths, welche die Kreise der Gesellschaft vermischt, das niedrig geborene, zigeunerhafte Mädchen, welches mit solchem Glücke die vornehme Dame spielt, eine feine Ironie durchschimmern läßt. Doch nur flüchtig spielt dieser ironische Zug um die Mundwinkel des aristokratischen Dichters, der hinter die Privilegien kein Fragezeichen macht, wenn

er auch ihre Wiedergeburt im Geiste der Zeit verficht. Dies bewies sein Roman „Paul“ (3 Bde., 1845), dessen Tendenz die Regeneration des Adels durch innere Charakterkraft und zeitgemäße Institutionen ist. Der Adel soll aus isolierter Abgeschlossenheit heraustreten und, indem er die Initiative vernünftiger Reform ergreift, indem er das Volkswohl zum Ziele seiner Wirksamkeit macht, sich gerechte Ansprüche auf eine neue Anerkennung seiner Vorrechte erwerben. Der edle, aufopferungsfähige Held des Romans, Paul, erniedrigt sich selbst und nimmt Knechtsgestalt an in verschiedenen bürgerlichen Kreisen, um das Leben kennen zu lernen, vor allem aber, um seine eigene Kraft zu erproben. Dieser moderne Amadis von Gallien geht gleichsam auf Abenteuer in jenen unbekannten und wilden Regionen der Gesellschaft aus, in denen nur die Arbeit ein Recht auf die Existenz giebt, und wie christliche Helden oder Märtyer früher sich in unwürdige Dienstbarkeit gaben, um ihr Seelenheil desto fester zu begründen, so arbeitet dieser junge Aristokrat als Gärtnerbursche und Kontorgehilfe, um seinen Charakter durch diese rauh eingreifende Berührung mit der Wirklichkeit zu stählen. Ohne Frage geht eine edle Gesinnung durch das Werk, obwohl die Lebenskreise, durch welche wir hier, wie in „Diane“ geführt werden, oft in einseitige Beleuchtung gerückt sind. Namentlich wirft der Dichter in einem Gemälde, das zu grell ist, um humoristisch anzumuten oder satirisch anzuregen, der Geldaristokratie den Fehdehandschuh hin. Dagegen sind die Jugend Pauls auf seinem Stammschlosse, das aristokratische Familienleben und seine ersten Abenteuer in der Welt mit einem an die besten Muster hinanreichenden Humor geschildert. Der dritte Band: „Paul in der Heimat“ befriedigt am wenigsten; denn abgesehen davon, daß die Reflexion darin vorwiegt, und die Hebel der Handlung schwach und wenig eingreifend sind, bleibt es immer mißlich,

wenn ein Dichter das Fazit seiner Entwickelungen in so bestimmter und breiter Weise zieht und politische Organisationen mit der Phantasie eines Publizisten ausmalt. Gutzkow hat mit größerem Glücke und Rechte nur die allgemeine Gesinnung seiner „Ritter vom Geiste" geschildert, nur ihre geistigen Wahlsprüche, ohne ihr Streben durch konkrete Bestimmungen zu beschränken. Bei Sternberg tritt noch die eigentümlich feudalistische und kirchliche Gesinnung hinzu, welche seinen sozialen Reformen zu Grunde liegt, um diese Vollblutreflexionen so ungenießbar wie möglich zu machen. Hätte sich Sternberg im Ernste die Verklärung der Arbeit und ihrer erlösenden Kraft für alle Kreise der Gesellschaft zum Ziele gesetzt, so würde seinem „Paul" eine unleugbare Bedeutung beiwohnen. So aber hat das Ganze mehr den Anschein einer edlen „Marotte". Der Held ist ein verlorener Sohn der Aristokratie, der sich zu den Trögen des Pöbels verirrt hat; doch die Prüfungszeit der Trübsal geht vorüber, er kehrt zurück in seine Heimat, und das Kalb, das geschlachtet wird, ist nicht das goldene Kalb des Vorurteiles.

Neben „Paul" verschwinden manche andere farblose oder romanhaft spannende, fragmentarische und oberflächliche Produkte Sternberg's, welche ganz der Unterhaltungslektüre angehören.[1]) Dagegen gab Sternberg die liberalisierende Tendenz des „Paul" ganz auf, als die Märzrevolution alle konservativ Gesinnten erbittert hatte. Jetzt schrieb er seine „Neupreußischen Zeitbilder"; und zwar gebührt ihm der Ruhm, mitten im Strudel einer rasch fortdrängenden Bewegung auf litterarischem Gebiete der einzige gewesen zu sein, welcher den Mut hatte, seine entgegengesetzten Ansichten

[1]) „Georgette" (1840); „Jena und Leipzig" (2 Tle., 1844) „die gelbe Gräfin" (2 Bde., 1848); „Wilhelm" (2 Bde., 1849); „Gesammelte Erzählungen und Novellen" (4 Bde., 1844).

auf's entschiedenste zu vertreten. Auf diesen Ruhm beschränkt sich indes wohl das Verdienst der Zeitbilder, durch welche eine dumpfe Kasernenstickluft weht und in denen der damalige verbissene und verbitterte Ton des Salons ohne Schwung und Grazie vorherrscht. Wohl hat die Figur des Obersten Ade in den „Royalisten“ (1848) einen poetischen Kern; wohl enthalten „die beiden Schützen“ (1849) einzelne treffliche Genrebilder; aber diesen Romanen fehlt die poetische Weihe und wunderbarer Weise auch die Gliederung und Spannung, die Sternberg sonst nicht leicht vermissen läßt. Statt farbiger Porträts erhalten wir kenntliche, aber schwarze Silhouetten, die er noch dazu mit einer stumpfen Schere ausschnitt.

Die Salonpoesie schien jetzt der Übergriffe in die Politik müde zu sein. Beruhigt spann sie sich ein in ihr eigenes Behagen und kramte in ihren Nippsachen. Diese Periode Sternberg's ist mit Recht die der Rokokofrivolitäten genannt worden; der Ton, der in ihr vorherrscht, ist der eines possierlichen Cynismus, der zwar eine gesunde Sittlichkeit nicht verletzen kann, doch ästhetisch ziemlich wertlos ist. Dies gilt von den phantastischen Episoden und poetischen Exkursionen: „Tutu“ (1847—48), besonders aber von den „Braunen Märchen“ (1850), in denen die nackten Alräunchen der Phantasie eine barocke Orgie feiern. Glücklicherweise verließ Sternberg in seinem „Macargan“ (1853) diesen schlüpfrigen Boden wieder und kehrte zu seiner Jugendliebe, der Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts, zurück, obgleich ihre geistige Bedeutung aus den schauerlichen Nachtstücken, Raub- und Mordszenen und bunten Abenteuern dieses Romanes nur mit trüb flackerndem Lichte hervorschimmert. In den „Erinnerungsblättern“ (6 Bde., 1855—60) hat der vielschreibende Autor fliegende Blätter aus seinem Lebensbuche gegeben, reich ausgestattet mit pikanten Zeich-

nungen seines gewandten Bleistiftes, mit sprechend ähnlichen Porträts und anekdotischen Arabesken, aber auch nicht frei von Heine'scher Medisance und schonungslosen Besprechungen öffentlicher Charaktere. Für seine neupreußischen Zeitbilder thut der Autor dem jungen „Geschlecht", das der Himmel berufen hat, zu kämpfen und zu denken, förmlich Abbitte. „Ich würde," ruft er aus, „mit Jahren meines Lebens jene unglücklichen Bücher zurückerkaufen, die ich in dem blinden Eifer gegen eine Zeitströmung, deren äußern schrillenden Lärm ich nur hörte, deren wundervollen innern Inhalt aber nicht erkannte, geschrieben habe." Er macht scharfe Unterschiede zwischen dem Junkertum, dem „Adel des Wappens" und der „echten Aristokratie der Gesinnung", zu der er sich selbst später bekannte. Im übrigen sucht er sich gegen den Vorwurf zu rechtfertigen, nur für den Salon geschrieben zu haben, erklärt sich aber mit Entschiedenheit gegen die neueste deutsche „Nützlichkeits-Küchen-Börsenstuben-Litteratur": die Zeit will Realität, gut, so habe sie sie, aber es soll uns nicht hindern zu sagen: „das ist keine Litteratur, das ist keine Poesie!" An einer andern Stelle spricht Sternberg seine Sehnsucht aus, Bilder zu beschreiben, so wie der Ardinghello Heinse Bilder beschrieben hat. Aus dieser Sehnsucht sind gewiß seine Künstlernovellen „Die Dresdner Galerie" (2 Bde., 1857) und seine „Künstlerbilder" (3 Bde., 1861) hervorgegangen, die in ihrer trefflichen Haltung und Fassung in der That beweisen, daß dem Verfasser das echte „Seelenauge" für die Kunstanschauung, das er bei unsern neuen, sehr im Argen liegenden Bilderbeschreibungen vermißt, nicht fehlt.

Leider fiel der Autor, eine fashionable, glänzende Erscheinung in den Berliner Salons, in denen er seit 1841 heimisch war, nachdem er nach Dresden übergesiedelt, einer Krankheit anheim, welche sein geistiges Schaffen trübte.

Seine Memoirenromane „Elisabeth Charlotte, Herzogin von Orleans“ (3 Bde., 1861), und „Dorothea von Kurland“ (3 Bde., 1858) lassen die frühere geistige Frische und Eleganz vermissen. Dem traurigen Los eines Heine und Mosen verfallen, verlebte der Dichter einsame Schmerzenstage mit geistiger Störung in Dannenwalde bei Stargard in Mecklenburg-Strelitz, auf dem Gute einer befreundeten Familie, bis der Tod ihn am 24. August 1868 von der tiefen Demütigung erlöste, welche das Schicksal eifersüchtig so oft über das hervorragende Talent verhängt.

Von unseren übrigen Salonautoren erwähnen wir noch den Ostpreußen Rudolf von Keudell,[1]) Bruder des hervorragenden Diplomaten (1808—1872), welcher den romantischen Salon, den Salon der Kunstgespräche und Kunstgenüsse, in phantastischer Formlosigkeit, in der kritisch-produktiven Manier des Tieck'schen Phantasus, in Novellen, Dialogen, ja selbst antikmetrischen Poesien, oft glänzend und hinreißend, oft schwülstig und verworren vertritt. Die ganze Exaltation der romantischen Gemüter, die in großartiger Ungebundenheit über den Schranken der gesellschaftlichen Institutionen stehen und den alleinigen Maßstab einer Schönheit, die noch dazu mehr im zufälligen Empfinden, als im bestimmten ästhetischen Gesetze lebt, auch an alle sittlichen Verhältnisse legen, sprüht uns hier in einer Fülle von Aphorismen und Paradoxen entgegen. Eine größere Klärung und Beruhigung dieses Talentes ist in dem Roman „Ein Glückskind“ (2 Bde., 1859) nicht zu verkennen. Wenn auch die Handlung selbst einen etwas gewaltsamen Verlauf nimmt, und einzelne gut angelegte Charaktere dadurch ins Grelle verzeichnet sind: so wird sie doch nicht durch ein-

[1]) „Lätitia“ (1843); „Außerhalb der Gesellschaft“, Träumereien eines gefangenen Freien (4 Bde., 1849); „Bergan!“ (2 Bde., 1848).

geschobene Exkurse unterbrochen; es finden sich lyrisch schwunghafte und charakteristisch tüchtige Schilderungen, und die Eigentümlichkeit des ostpreußischen Geistes, das besondere Arom seines Humors, die Frische und Gediegenheit des Volksschlages sind in den Hauptcharakteren treffend ausgeprägt.

Der Salon ist nicht bloß das Königreich der Frauen, er ist auch das Schlachtfeld, wo sie ihre Siege feiern, wo sie ihre Niederlagen erleben. Darum die unverhältnismäßig große Zahl von Schriftstellerinnen, welche das Salonleben in ihren Romanen ausgebeutet haben. Die Schöpferin des exklusiven Salonromans, der sich mit keinen Begebenheiten und Fragen einläßt, die außer seiner Sphäre liegen, ist die Gräfin Ida Hahn-Hahn, geb. am 22. Juni 1805 zu Tressow in Mecklenburg, eine Dame, welche nur mit größerer Klarheit der Darstellung die romantischen Tendenzen verfolgte und auch den betretenen Weg zum Heile einschlug, auf welchem Friedrich Schlegel, Zacharias Werner und andere ihr vorausgegangen waren, indem sie im Jahre 1850 in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche zurückkehrte. Wenn indes im romantischen Salon die Aristokratie des Geistes vertreten war, welche geniale Verirrungen als ihr Monopol betrachtete, so galt im Salon der Frau Hahn-Hahn nur die Aristokratie der Geburt, welche dieselbe Ausnahmemoral für sich in Anspruch nahm. Der Salon ist die unwandelbare Kulisse für alle nobeln Szenen und Situationen, und nur, wenn die Schriftstellerin recht tiefe Schatten für ihr Gemälde, wenn sie Bösewichter und Demagogen braucht, da greift sie in die plebejischen Kreise der Gesellschaft. Ihre Aristokraten sind egoistische Vergnüglinge, die in der süßen Beschäftigung mit ihren eigenen Genüssen dahinleben, zu denen auch ein gewisser Komfort gehört, dessen Störung die nicht über das Unbehagen hinausgehende Tragik dieser Dich-

tungen bildet. Doch ähnlich wie die griechischen Tragödiendichter ihre Helden aus hervorragenden Fürstenfamilien wählten, um durch Glanz des Namens und der Umgebung und durch die sonst ungetrübte Weltstellung die Bedeutung des hereinbrechenden Schicksals und die Teilnahme der Zuschauer zu erhöhen, so ist auch der Salon der Hahn-Hahn von idealem Anstriche, eine von materieller Not, politischen Kämpfen, von allen rohen und unsauberen Berührungen freie Region, in welcher nur das Recht des Herzens gilt und ausschließlich nur seine Konflikte zur Geltung kommen. Die Standesvorrechte werden als selbstverständlich angesehen und nie, wie bei Sternberg, in die Debatte gezogen. Diese Welt des Herzens ist nun reich an einer Poesie, welche mit ihren prächtig geschmückten Blumen-Etageren auf glatten Parketts und unter pomphaften Draperien emporblüht. Es ist wahr. diese Blumen sind keine echten Naturkinder; sie sind künstlich erzogen; ihr Duft ist oft betäubend und berauschend, opiumartig, die Sinne in seltsame Träume verstrickend, und wer sich diesen schlummernd hingäbe, dem könnten sie leicht verderblich werden. Es sind unter diesen Blüten seltsame, steife Gestalten, viel Befremdendes und Harlekinartiges; man merkt es ihnen an, daß sie nur durch künstliche Erhitzung in die Höhe geschossen sind; aber dennoch haben sie Glanz und Duft, Feuer und Arom; es sind prächtige und köstliche Blatt- und Blütenformen darunter. Eine Lebenskraft, die keine Bahnen findet, eine schwelgerische Phantasie, der das Leben nicht genüge thun kann; der Kampf zwischen zwei Neigungen oder eine persönliche Hingabe an beide zugleich, der Kampf mit den Schranken der Sitte, mit der Meinung der Welt: das sind die Elemente, um welche sich ihre poetischen Blumen ranken. Leider ist ihr Stil bei aller Wärme, bei allem Schwunge nicht rein, sondern gespreizt und französierend, mit einem Worte kapriziös. Das ganze Talent

der Hahn-Hahn erscheint in der Form der Kaprize. Wie ihr Stil, sind ihre Heldinnen, eine Faustine und Unica, ist ihre Tendenz und ihr Leben kapriziös. Die Kaprize kann störend auftreten, doch sie vermag ein Talent nicht zu untergraben, das sich in solchen Äußerlichkeiten nicht erschöpft, das mit genialen Blitzen ungesuchte Tiefen des Geistes und Lebens noch auf den verlorensten Pfaden erhellt, auf denen die Phantasie umherstreift. Die Heldinnen der Gräfin Hahn-Hahn sind fast alle weibliche Genies, welche der „Gesellschaft“ und ihren Formen gegenübertreten. Ihre Genialität besteht in einem außergewöhnlichen Denken und Empfinden, welches sich weder dem Gesetze der Pflicht, noch der Meinung der Welt fügen will. „Das ganz Gemeine, das ewig Gestrige“ ist es, womit ihre Heldinnen fortwährend im Kampfe liegen. Sie fühlen sich beschränkt durch die feststehenden Satzungen der Sitte. Eine geniale Frau kann sich nicht mit dem begnügen, was das Lebensglück einer gewöhnlichen ausmacht. Wenn sie aber mehr verlangt, so verfällt sie dem Urteile der gemeinen Naturen, welche keinen Maßstab für die Größe ihres Strebens besitzen. Das ist die Grundanschauung aller Hahn-Hahn'schen Romane. Und wie die Dichter der jungdeutschen Epoche die Gabe der Poesie einen Kainsstempel nannten, so nennt unsere Dichterin jene zweideutigen Vorzüge und Leiden ihrer Heldinnen: „Bürden des Genius“. Am reichsten ausgestattet mit diesen Bürden erscheint die „Gräfin Faustine“ (1841), eine Dichtung welche man das Hohelied der Hahn-Hahn nennen kann, in welche sie nicht nur viel aus ihrem Leben hineingeheimnist, sondern die sie später selbst gleichsam zu Ende gelebt hat. Faustine ist eine feingebildete, phantasievolle, ästhetisch strebsame Dame; Faustine ist verheiratet und liebt einen andern Mann: das ist eben eine alte Geschichte, die nicht weiter besonders ausgemalt zu werden verdient. Eine geniale Frau, die ihren

Mann liebte, würde allerdings ein besonderes Kapitel für sich in Anspruch nehmen können. Faustine begnügt sich indes nicht mit dieser selbstverständlichen Treulosigkeit; sie umfaßt zwei Männer mit gleicher Liebe, sie ist eine Ketzerin nicht nur dem Monotheismus der Ehe, sondern auch dem Monotheismus der Liebe gegenüber. Doch einer so reichen Natur und ihrer ungebändigten Phantasie genügt auch diese Doppelwirtschaft des Herzens nicht. Selbst das Mutterglück vermag ihr keine volle Befriedigung zu gewähren; ebenso wenig die Kunst, in welcher sie es zur Meisterschaft bringt. Sie reist nach dem Orient und endet im Kloster: ein poetischer Selbstmord, der einen nicht allzu tragischen Abschluß für das Schicksal der Lebensmüden gewährt. Zwar verwahrt sich die Dichterin ausdrücklich gegen die Zumutung, daß sie in dieser dämonischen Faustine, dieser weiblichen, unersättlichen Vampyrnatur, welche alles Glück der Erde auszusaugen strebt, das Ideal der Frau geschildert habe; aber es schwebte ihr doch ein weiblicher Faust vor, eine groß angelegte Natur mit der Faustischen Sehnsucht nach den Höhen und Tiefen des Lebens, mit der ganzen Unbefriedigung einer von großen Triebfedern bewegten Seele. Ein weiblicher Faust wagt sich natürlich nicht an die großen Probleme des Gedankens; er beschäftigt sich nur mit den Geheimnissen des Herzens und seiner kühnen Freigeisterei; er hat überhaupt mehr vom Don Juan, als vom Faust.

„Ulrich" (2 Bde., 1841) ist der männliche Pendant zur Faustine; aber deshalb unerquicklicher, ein passiver Don Juan, ohne jugendlich frische Genußsucht, ohne prinzipielle Lebenslust, nur den zufälligen Anwandlungen der über ihn kommenden Neigung ausgesetzt. Bei einer Frau ist die Liebe der Mittelpunkt der Existenz, und so sehr man in neuer Zeit geneigt ist, das alte Jungferntum zu verherrlichen, so geht dies doch nicht viel über eine wehmütige

Poesie der Resignation hinaus. Ein Mann aber, der immer nur liebelt und liebt, kann nur für eine genußbedürftige Frauenseele von Interesse sein. Die Dichterin führt uns indes keine Adonis und Antinous vor. Ulrich ist häßlich, aber er soll dabei geistreich und bedeutend erscheinen. Die Frauen der Hahn-Hahn verlieben sich nicht in schöne Formen, sondern in jene interessante Männlichkeit, welche nichts von den Linien eines Apollo von Belvedere besitzt, aber viel von jener dämonischen Magie der Leidenschaft, von jener unsagbaren Eigenheit, die so geheimnisvoll fesselt. Bei Ulrich müssen wir sowohl dies, als auch seine geistigen Vorzüge anf Treu und Glauben hinnehmen. Er gehört zu jenen Männern von Geist, die eben nur in der Gesellschaft glänzen, die ihren Geist durch keine Leistung, durch keine That bewähren. Ihre Biographie ist nur eine Chronik von Liebschaften; der Held derselben ist vielleicht ein Ideal der Frauenwelt, welche niemand mehr vergöttert, als anerkannte Herzensbezwinger, und sich nach einem Jena und Austerlitz sehnt, wo nur solch ein Napoleon der Liebe erscheint; aber den wahren Maßstab für den Wert des Mannes hat immer nur der Mann, welcher den Schöpfer beurteilt nach seiner Schöpfung und die Kraft danach, wie sie gestaltend eingreift in die Welt. Die Männer der Hahn-Hahn sind nur buntschimmernde Kronleuchter des Salons, welche einen magischen Glanz über ein Reich des Genusses breiten, aber auch bei dem leisesten Anstoße in Scherben zu unseren Füßeu liegen. Dagegen beweist auch dieser Roman wieder in den wirksam schattierten und wahr erfaßten Frauengestalten, der verführerischen Melusine, der eigensinnigen Unica, der poetisch fesselnden Margarita, die Begabung der Dichterin für die Darstellung weiblicher Charaktere und atmet jenen schwunghaften Zauber einer

hinreißenden Liebespoesie, der uns an Byron's feurige Ergüsse erinnert.

Ein Gegenbild zu der „Faustine" und zu ihrem genußsüchtigen Hinausgreifen in die Welt giebt uns die Dichterin in „Clelia Conti" (1846), einem Romane, in welchem sie uns eine Frauennatur von den beschränktesten Ansprüchen an das Leben, von einer innig sich anschmiegenden Hingabe schildert, der aber dennoch gerade im engen häuslichen Kreise nicht vergönnt ist, das ersehnte Glück zu genießen. Bei diesem rührenden Bilde glaubt man das ironisch wehmütige Lächeln der Dichterin zu bemerken, die ihre Sympathien doch einmal der stolzen Faustine geschenkt hat, und zwischen den Zeilen des Werkes heraus liest man die skeptische Moral: da auch demütiger Beschränkung kein reines Glück zu teil wird, warum nicht lieber vielverlangend sich ins reiche Leben stürzen? Besser unglücklich, wie Faustine, als unglücklich, wie Clelia! Das Unglück liegt ja überhaupt nicht in den Menschen, sondern in den Verhältnissen, in der Gesellschaft, in unserer ganzen Kultur, die keinen freien Aufschwung des Herzens duldet. Eine Faustine ist nicht verdammenswert, wenn auch die Dichterin hin und wieder die Miene annimmt, als wollte sie den Stab über sie brechen; das ideale Weib muß dieser Faustine gleichen, die ihr ambrosisches Götterhaupt, ihren von Sehnsucht geschwellten Busen über den einförmigen Wellenschlag des geselligen Lebens erhebt! Wer daran zweifeln konnte, den verweisen wir auf das Evangelium der Freiheit, das Cornelia in den „zwei Frauen" (2 Bde., 1845) mit zweifelloser Deutlichkeit verkündet. Die Meinung der Welt ist unberechtigt gegenüber der Stimme des eigenen freien Gewissens; die Gesellschaft gleicht ja nur einem Polypen, den man wie einen Handschuh umkehren, rechts und links wenden kann; die Kultur ist nur die Mutter der Unfreiheit, welche in

Bildung und Sitte der Menge feste Gestalt gewonnen hat. Doch diese Unbefriedigung der Heldinnen, diese Überreiztheit, diese Unbehaglichkeit ist selbst nur eine Frucht der Kultur; kein natürliches Empfinden tritt ihr frisch und kräftig entgegen; sie wird mit ihren eigenen, noch dazu verrosteten Waffen angegriffen. Auch die übrigen Romane[1]) haben eine ähnliche Tendenz und behandeln fortwährend dieselben Variationen über das unerschöpfliche Thema der Herzensemanzipation; ein Fehdebrief an die Gesellschaft verdrängt den andern; die männlichen Charaktere sind mit wenigen Ausnahmen grob geschnitzte Holzarbeit, Don Juans, Tyrannen, Trunkenbolde, Repräsentanten „der Gesellschaft"; die Frauen tragen fast alle den Heiligenschein des Märtyrertums, mögen sie nun Lälias oder Pulcherias sein. Wozu konnte dieser Groll mit der Kultur führen? Der Ausweg, den Rousseau einschlug, die Rückkehr zum nackten, vierfüßigen Naturleben war für eine Dame der Salons wenig passend. Statt von Babylon ins Paradies zurückzukehren, pilgerte sie weiter nach Jerusalem. Sie verjüngte die Kultur nicht durch die unbefangene Natur; sie streifte sie ab, wie eine welke Hülle, und kleidete sich in das härene Gewand der Resignation. Der Trotz der Emanzipation war gebrochen, oder vielmehr es war ihr letzter, verzweifelter Akt, einer Gesellschaft, die sich nicht bessern wollte, zu entsagen, alle Fehdebriefe zu verbrennen und Heil zu suchen in der Einsamkeit des klösterlichen Lebens. Diese Einsamkeit aber war kein lautloses Vergraben; die Hymnen, welche die Dichterin „unserer lieben Frau" sang, mußten auch draußen wiedertönen; das Licht von Damaskus, das ihr aufgegangen war, mußte, wie eine bengalische Theater-

[1]) „Der Rechte" (1839); „Cecil" (2 Bde., 1844); „Siegismund Forster" (1843); „Sibylle" (2 Bde., 1846); „Levin" (2 Bde., 1848).

flamme, auch einem großen Publikum leuchten; alle Welt mußte erfahren, daß Faustine vor dem Kruzifixe kniet, daß die Pilgerin nach Jerusalem nicht bloß, wie nach Spanien „jenseits der Berge“ oder nach dem Norden, gewallfahrtet, um die Welt und die Sitten der Menschen kennen zu lernen, sondern daß dies Jerusalem, die Stadt des heiligen Grabes, jetzt der Mittelpunkt ihres ganzen Daseins geworden sei! Das Kloster ist der Schlußgesang ihrer weiblichen Faustiaden, nur daß kein pater seraphicus ihn intoniert, wie im Goetheschen Faust, sondern daß die Dichterin selbst in die erlösende Kutte schlüpft! Doch das Licht des eitlen irdischen Ruhmes dringt selbst in die klösterlichen Hallen; der Ruhm aber ist ein Kind der Gesellschaft, ein Fangarm „dieses Polypen“, und indem sie ihr entsagt, huldigt sie ihr. Freilich, die kirchliche Romantik verhallt hinter Klostermauern, und das profane Lesepublikum hat keine Ahnung davon, wie die Klosterfrau zu Mainz, welche der energische und geistreiche Bischof Ketteler in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche zurückgeführt hat, jahraus, jahrein zu Ehren Gottes und zur Bekehrung der Mitwelt einen Roman nach dem andern schrieb, vermischt mit Legenden in Vers und Prosa, eine öde, steife Eiskruste, die kaum die Form der Tradition durchbricht [1]). Doch auch die Litteratur wird

---

[1]) Das Register ihrer fast unbekannten, seit 1851 verfaßten Werke ist sehr zahlreich: „Aus Jerusalem“ (1851); „Unserer lieben Frau“, Gedichte (1851); „Die Liebhaber des Kreuzes“ (1852); „Ein Büchlein vom guten Hirten“ (1853); „Das Jahr der Kirche“ (1854); „Bilder aus der Geschichte der Kirche“ (4 Bde., 1856—1859); „Maria Regina“ (1860); „Doralica“, ein Familiengemälde (1861); „Vier Lebensbilder: Ein Papst, ein Bischof, ein Priester, ein Jesuit“ (1861); „Die Märtyrer“ (1862); „Zwei Schwestern“ (1863); „Peregrina“, ein Roman (2 Bde., 1864); „Eudoxia, die Kaiserin“ (2 Bde., 1867); „die Erbin von Kronenstein“ (2 Bde., 1869); „die Geschichte eines

nicht vergessen, daß diese klösterliche Einsiedlerin, die am 12. Januar 1880 in ihrem Kloster zu Mainz verstarb, an den Altären der Musen mit hoher Begabung geopfert hat, wenn auch die Grazien ihres Stils oft in bizarr-unschönem, französischem Kopfputze erschienen sind, und daß besonders der Schwung der Leidenschaft, der sie trägt, das dichterisch Berauschende einer George Sand und eines Byron atmet.

Der Schlesierin Ida von Düringsfeld (geb. am 2. November 1815 in Militsch, seit 1845 mit dem Baron Otto von Reinsberg vermählt, gest. am 25. Oktober 1876 in Stuttgart, wo sie sich mit ihrem Gemahl das Leben nahm) läßt sich nicht eine gleiche Macht und Tiefe des innerlichen Lebens nachrühmen. Sie wirft freilich auch der Gesellschaft hin und wieder den Fehdehandschuh hin; aber sie thut es mehr mit lächelnder Miene, mit jenem Anfluge von Humor, der ihr eigen ist, und der sie von den übrigen schriftstellernden Frauen unterscheidet. Es ist dies allerdings weder der Humor eines Jean Paul, noch der eines Heine; es ist dies mehr ein schäkernder Humor der Gesellschaft, eine flüchtige Laune, die sich von oben herab mit den Dingen einläßt, eine dilettantische Weisheit, die mit vielem Behagen über alles mitspricht und dabei manche gute Einfälle hat. Ihr Stil hat ebenfalls Kaprizen, wie der Stil der Hahn-Hahn; aber sie sind anderer Art. Er ist oft undeutsch, ohne zu französischen Wendungen seine Zuflucht zu nehmen; er ist rebellisch gegen die Syntax, und

armen Fräuleins" (2 Bde., 1869). Das Lebensbild „Gräfin Ida Hahn-Hahn" von Marie Helene (1869) giebt Auskunft über ihre Persönlichkeit, die lange, schmale, eckige Figur, das mattblonde, glattgescheitelte Haar, den frischen, von wohlwollenden Zügen umspielten Mund, über ihre Ehe (1826) und Scheidung (1829), über die Leidenschaft des Demokraten Heinrich Simon für die Gräfin, über ihre Bekehrung und ihr kirchliches Wirken. Die „Gesammelten Schriften" der Gräfin Hahn-Hahn erschienen in 21 Bänden (1851).

nicht bloß die Grazien, sondern auch die Perioden sind ihm ausgeblieben. Es ist ein eilfertiger, rasch hingeschleuderter Stil, aber ohne Taciteische Kraft; nur seine Unfähigkeit, sich zur Satzbildung zu entschließen, giebt ihm ein solches lapidares Ansehen. Daß sich mit solchem kurz angebundenen Stile auch recht weitschweifig schreiben laßt, das beweist die Dichterin an verschiedenen Stellen. Dennoch enthalten die Romane und Reiseschriften derselben manche ansprechende Reflexion und anmutende Schilderungen; es fehlt nicht an geistvoll gedachten und zart gefühlten Stellen; die Handlung entwickelt sich einfach, ohne Gewaltsamkeit; die Frauencharaktere haben nicht das schwärmerisch glühende Kolorit der Hahn-Hahn, aber sie sind wahr gezeichnet, und auch die Männer, welche die Dichterin schildert, haben mehr Halt, als die Amorosi in den meisten Frauenromanen. In ihren romanhaften Lebensbildern aus dem Salonleben [1]) kommen manche interessante Fragen in Bezug auf Liebe und Herzensneigung zur Sprache. So wird z. B. im „Graf Chala" die Thatsache, daß kalte, männliche Naturen eine so große Anziehungskraft auf weibliche Gemüter ausüben, in ein poetisches Gewand gekleidet. Freilich läßt sich die Dichterin niemals tiefer in solche Fragen ein; es fehlt ihr sowohl die geistige Dialektik, als auch jene objektive, welche in den Begebenheiten selbst die Hebel des Gedankens ansetzt. Sie versteht es, anzuregen; aber sie begnügt sich mit der Anregung. Die historischen Romane [2]) der Dichterin haben ein lebhaftes und treues Kolorit; man merkt es ihnen an, daß sie auf sorgfältigen geschichtlichen Studien

---

[1]) „Schloß Goczyn" (1841); „Skizzen aus der vornehmen Welt" (4 Bde., 1842—45); „Graf Chala" (1845); „Esther, ein Novellenroman" (2 Bde., 1852); „Klotilde" (1855).

[2]) „Margarete von Valois und ihre Zeit". Memoiren-Roman (3 Bde., 1847); „Antonio Foscarini" (4 Bde., 1850).

beruhen; die Geheimnisse des französischen Hoflebens und der venetianischen Bleikammern sind mit Treue und Phantasie enthüllt, einzelne Schilderungen reich an psychologischen und charakteristischen Feinheiten; aber im ganzen fehlt die künstlerische Verarbeitung; das historische Material ruht in selbständiger Anlagerung neben dem poetischen Lebensbilde, und der Stil macht oft groteske Tänzerpas, welche die Harmonie der epischen Stimmung unterbrechen. Als verunglückt muß der Versuch bezeichnet werden, das moderne Litteratenwesen zu geißeln. Der Roman „Die Litteraten" (2 Bde., 1863) mischt Wahrheit und Dichtung aus dem Leben neuer Schriftsteller in unerlaubter Weise und sucht dabei mehr durch das Pasquill, als durch das Porträt zu wirken. In den Novellen „Prismen" (2 Bde., 1873) zeigt Ida von Düringsfeld Talent für humoristische Klein- und Genremalerei; doch verfällt sie oft ins Pretiöse und Manierierte, und die spiritistische Novelle „Wer?" bewegt sich in den Grenzen, wo aller verständige Zusammenhang aufhört, ohne durch tiefsinnigen Mystizismus dafür zu entschädigen. Als Vermittlerin zwischen der slavischen, flämischen und deutschen Litteratur hat sich die Schriftstellerin, im Verein mit ihrem Gatten, dem Baron von Reinsberg, unleugbare Verdienste erworben. Auch ihre Reiseschriften, besonders ihr Werk „Aus Dalmatien" (3 Bde., 1857), zeigen bei stark subjektiver Färbung doch die Gabe, Eigentümlichkeiten der Landschaft und des Volkscharakters scharf anzufassen. So giebt das letzte Werk eine nicht uninteressante Schilderung jenes Landes und Volkes, welche der Reiseschriftsteller Theodor Neigebaur, der Verfasser zahlreicher Werke, besonders über italienische, slavische und wallachische Zustände, ein vielgewandter Kenner des europäischen Völkerlebens, in seiner trefflichen Schrift über-

„die Südslaven" (1851) in wissenschaftlichem Zusammenhang dargestellt hat.

Mit größerer Anmut, als diese Schriftstellerinnen, mit einem jungdeutschen Anfluge, mit einer gewissen salonmüden Schwärmerei für das bürgerliche Leben machte die liebenswürdige Therese (von Lützow, früher von Bacheracht, geb. als Tocher des russischen Diplomaten von Struve am 4. Juli 1804 in Stuttgart) die litterarischen Honneurs des Salons. Ihr am 16. September 1852 in Java erfolgter Tod hat alle mit tiefer Betrübnis erfüllt, welche das anmutige Walten dieser Frau aus den Kreisen des Hamburger geselligen Lebens kannten. Freilich kann man ihren Schriften keine tiefere künstlerische Bedeutung zusprechen, so wohlthuend die gemütvolle Wärme ist, mit der sie Menschen und Verhältnisse erfaßt und schildert, so viel Verstand und Bildung sich auch in ihren Schriften offenbart, so sehr die Grazie geistiger Bewegung sie beseelt; ihr Stil ist nicht durchgebildet und ihre Erfindungskraft nicht für größere Schöpfungen ausreichend. Dagegen haben ihre Schriften eine wesentlich andere geistige Physiognomie, als die Romane der Hahn-Hahn. Diese wirft den Salons den Fehdehandschuh hin; aber die Salons vertreten für sie die ganze menschliche „Gesellschaft", und wenn sie mit ihnen zerfallen ist, bleibt ihr nur der Weg ins Kloster übrig. Therese hat die Ahnung eines freien und frischen Lebens, das sich außerhalb der blasierten Atmosphäre des Salons bewegt; sie stellt den zerrissenen Verhältnissen der Salons in „Weltglück" (1845) die Harmonie der bürgerlichen Existenz, in „Heinrich Burkart" (1846) die Würde und den Adel der Arbeit gegenüber. Sie schildert die Kaprize in „Falkenberg" (1843), „Lydia" (1844), „Alma" (1848), aber sie verherrlicht sie nicht; sie begreift sie als die notwendige Entwickelung begabter Naturen in ungenügenden Verhältnissen,

als die Reaktion des Geistes und Gemütes gegen die Hohlheit und Leere des aristokratischen Lebens, wenn es ihr auch nicht immer gelingt, die Charaktere dichterisch so bedeutend hinzustellen, wie sie ihr vor der Seele schweben mögen. Auch in ihrem „Ein Tagebuch“ (1842) stellt sie den Verzerrungen des sozialen Lebens die Harmonie der Natur in oft geistvollen Reflexionen gegenüber. Ähnliche Töne werden in ihren Reiseskizzen[1]) angeschlagen, welche durch manche glückliche Beobachtung, durch frische Auffassung und Hingabe an den Reiz der Natur und die Erscheinungen des Volkslebens erfreuen. So durchbricht Therese das Behagen des Salons nicht bloß durch Perspektiven, die wir schon bei Sternberg finden, nicht bloß durch die stolzen Kriegserklärungen der Hahn-Hahn, welche einem ebenbürtigen Feinde gelten, sondern indem sie den Glauben an die Alleinberechtigung des Salonlebens erschüttert und ihm die frische, im Volke lebendige Kraft und seinen unbefangenen Lebensgenuß gegenüberstellt.

Zu den Salonschriftstellerinnen können viele der bereits im vorigen Abschnitt besprochenen Romandichterinnen wie die Gräfin Bethusy-Huc, Gräfin Ballestrem u. a. gerechnet werden; doch ist bei ihnen der Salon, wie ja auch bei vielen Romandichtern, nur eine öfter wiederkehrende, gelegentliche Szenerie. Dagegen können wir bei drei österreichischen Schriftstellerinnen den Salon als den eigentlichen Mittelpunkt ihrer gesellschaftlichen Schilderung betrachten. Die erste ist Ossip Schubin: unter diesem kronländischen Pseudonym verbirgt sich die Pragerin Lola Kirschner (geb. am 14. Juni 1853). Der Salon Ossip Schubin's gehört anfänglich den gens d'esprit: wir erinnern uns dabei, daß sie uns in den „Erinnerungen eines alten Öster-

[1]) „Briefe aus dem Süden“ (1841); „Paris und die Alpenwelt“ (1846); „Eine Reise nach Wien“ (1848).

reichers" (1886) von einer Wiener Madame Necker erzählt, welche wöchentlich zwei jours fixes hatte, einen pour les gens d'esprit und einen pour les gens bêtes. Der geistreiche Salon der Ossip Schubin ist aber nicht bloß ein österreichischer, sondern auch ein internationaler. So bildet in dem Roman „Unter uns" (2 Bde., 1885) die hautevolée in Rom, die Botschafter und Beamten der Botschaften, Fürsten, Fürstinnen und Ladys die Lebenssphäre der Handlung. Die Heldin ist ein bürgerliches Mädchen, das von einem Aristokraten geliebt wird; dieser wagt indes nicht, seine von einem reichen, vornehmen Bruder abhängige Existenz in diese Liebe zu setzen. Er bringt sie ins Gerede und tötet den Bruder, der ihn zur Rechenschaft zieht, im Zweikampf. Später heiratet die Heldin einen alten, liebenswürdigen Aristokraten. In „Bravo rechts", einer lustigen Sommergeschichte (1886) hat der Hauptheld so wenig wie der Diplomat in „Unter uns" den Mut, ein bürgerliches Mädchen zu heiraten; er ist ein Prinzipienmann, an eine ebenbürtige Witwe gefesselt: am Schluß gelingt es ihm, sich freizumachen und seiner Herzensneigung zu folgen. In ihrem ersten und erfolgreichsten Roman „Ehre" (1884) ist der Held ein österreichischer Offizier, der einen Wechsel gefälscht hat, nach harter Bestrafung zum Gemeinen degradiert wird, später in der Schlacht von Königgrätz sich durch seine Tapferkeit so auszeichnet, daß ihm sein früherer Rang und seine gesellschaftliche Stellung zurückgegeben werden. Er heiratet die Tochter eines reichen Emporkömmlings; er hat der Mutter seine frühere Schuld gebeichtet, daß sie dieselbe der Tochter mitteile; jene verschweigt sie aber und die spätere Enthüllung wird verhängnisvoll. Die Tochter geht mit einem Anbeter durch; der Gatte tötet sich. In „O du mein Österreich" (3 Bde., 1890) bildet die Verschwägerung der Aristokratie mit den Königen der Finanz den Mittel-

punkt. Für zwei Kavaliere führt sie zu tragischer Schicksalsverkettung. Die haute-finance wird als ein Krebsschaden im gesellschaftlichen Leben Österreichs geschildert und laut läßt die Dichterin ihren Warnruf ertönen. Grelle Konflikte liebt Ossip Schubin: in der Novelle „Die Galbrizzi“ (1884) liebt ein Sohn seine Mutter; er erkennt noch zur rechten Zeit, in welchen Beziehungen er zu dieser demimonde-Dame steht. In „Gloria victis“ (2 Bde., 1887) fällt der Held im Duell mit seinem Vater, nachdem ihm die ihn wie ein dunkler Schatten verfolgende Illegitimität seiner Geburt enthüllt worden.

Ossip Schubin ist eine talent- und geistvolle Schriftstellerin; doch sie gebietet nicht über den ruhigen Ton epischer Darstellung. Alles ist bei ihr rasch verlaufend, oft stürmisch bewegt und läuft auf dramatische und dialogische Pointen hinaus. An genialen Lichtblitzen der Reflexion und der Schilderung fehlt es nicht; aber es ist ein unruhiges Gefunkel. Ihre Romane versetzen uns nicht in die warme und lichte Atmosphäre einer Kunst, welche mit sanfter Allmählichkeit die Blüte sich zur Frucht entwickeln läßt. Was den Aufbau der Handlung betrifft, so rafft sie sich in der Regel erst spät aus zersplitterten Skizzen zu einheitlichem Fortgange zusammen. Ihr Stil leidet oft an Austriazismen und einer gewissen internationalen Sprachmengerei; beides ist einigermaßen entschuldbar durch das Lokalkolorit, wenn man so sagen darf, der geschilderten Salons. Neben der blitzartigen Schärfe des Dialogs macht sich in der Schilderung oft eine Lyrik bemerkbar, die etwas Überschwengliches und Berauschendes hat und an die berühmten Muster der österreichischen Dichterschule erinnert.

Künstlerisch abgeschlossener ist Marie Freiin von Ebner-Eschenbach, eine geborene Gräfin Dubski (geb. am 19. September 1830 zu Zdislawitz in Mähren). Im

Jahre 1848 vermählte sie sich mit einem der tüchtigsten österreichischen Genieoffiziere, dem jetzigen Feldmarschall-Leutnant Baron von Ebner-Eschenbach, und lebt seitdem in Wien im glücklichen Familienleben. Gegenüber der Ossip Schubin ist sie bereits eine Veteranin der erzählenden Muse. Eigentlich ist sie als eine Salonnovellistin zu betrachten: denn sie hat nie ihre Erzählungen zu größeren Romanen breitgeschlagen. Ihre geistige Bedeutung und ihren Seelenadel offenbart sie am meisten in ihren in mehreren Auflagen erschienenen „Aphorismen" (1880), schön geprägten Gemmen maßvoller Lebenswahrheit: in der That enthalten diese Aphorismen viel Sinniges, Treffendes, in ebenso geschmackvoller wie prägnanter Form. Ihre „Schloß- und Dorfgeschichten" (1883) sowie ihre „Neuen Schloß- und Dorfgeschichten" (1886) verraten die Kunst feiner Seelenmalerei, welche sich sogar in der originellen Erzählung: „Krambambuli" auch auf die Tierseelen erstreckt; sie enthalten vortreffliche Charakterzeichnungen, wie „die Unverstandenen auf dem Dorfe", kleine Kabinetsstücke originell eingekleideter Novellistik, wie das Novellchen in Korrespondenzkarten „die Poesie des Unbewußten". Wo indes die galizische Volksbewegung von 1848 geschildert wird, wie in den Erzählungen „der Kreisphysikus" und „Jakob Czela": da ist bei manchen frappanten Einzelheiten doch die Erzählung nicht immer durchsichtig genug und die einzelnen Parteigruppen heben sich nicht scharf genug von einander ab. „Zwei Komtessen" (1884) läßt uns einen Blick werfen in das hohle Treiben mancher aristokratischen Salons, in denen die Freude am Sport alle geistigen Interessen verdrängt. Marie von Ebner-Eschenbach könnte ebenso zu den dorfgeschichtlichen Autoren gezählt werden, wie ja schon die Titel jener Sammlungen beweisen. Eine größere Dorfgeschichte ist „Das Gemeinde-

kind" (2 Bde., 1887). Die Hauptpersonen gehören den niederen und mittleren Ständen an. Wie der Sohn eines verbrecherischen Vaters, für den die Tochter im Kloster Buße thut, auf den rechten Weg geführt wird, von dem er auch abzuirren dachte, das ist der Inhalt der Erzählung. In „Unsühnbar" (1890) handelt es sich um einen Fehltritt der Heldin in der Ehe, den sie bereut, an dessen Folgen sie dahinstirbt, nachdem der Gatte und der Sohn ein tragisches Ende genommen haben. Die Verirrung der Leidenschaft kommt zu plötzlich, zu überraschend und ist durch die Vorgeschichte nicht genug begründet: einleuchtender und ergreifender ist die Reue und Buße der sündigen Magdalena geschildert. Im ganzen fehlt allen Erzählungen der Verfasserin der breite Pinsel des Epikers; ihre Darstellungsweise liebt das Skizzierte, hat gleichsam keinen langen Atem und das hat sie mit Ossip Schubin gemein. Daß man übrigens auch dann, wo sie uns wie in „Unsühnbar" auf etwas schwindligem Pfade führt, nebenbei viele Leuchtkäfer des Gedankens einfangen kann, ist bei det Verfasserin so schlaghafter Sinnsprüche nicht zu verwundern.

Die dritte unter den österreichischen Salonschriftstellerinnen ist Bertha von Suttner, geb. Gräfin Kinsky (geb. in Prag am 9. Juni 1843), als Gattin des Freiherrn Gundaccar von Suttner in Schloß Harmansdorf in Niederösterreich lebend. Seit dem Jahre 1882, wo sie „das Inventarium einer Seele" herausgab, ist sie litterarisch thätig; aber erst in den letzten Jahren, wo die Jüngstdeutschen und ihr Organ „die Gesellschaft" sie unter ihre Auserwählten aufnahmen, hat sie in weiten Kreisen von sich sprechen machen. Natürlich muß man annehmen, daß sie eine „naturalistische Ader" in sich hat — und diese liegt in ihrer Starkgeistigkeit und einer gewissen Ungeniertheit, mit der sie sich in sexuellen Fragen auszudrücken liebt. Sie hat

mehrerlei Novellen und kleine Romane geschrieben, von denen einzelne sich nicht über die alltägliche Unterhaltungslitteratur erheben; mit Vorliebe hat sie schriftstellerische Verhältnisse behandelt, wie in „Ein Schriftstellerroman“ (1886). Ihr bedeutendstes Werk ist indes der Roman: „Die Waffen nieder“ (2 Bde. 1890). Die äußeren Vorgänge der Handlung haben kaum etwas Romanhaftes. Die Heldin, eine reiche österreichische Generalstochter heiratet einen jungen Offizier, Graf Arno Dozki, der nicht lange nach der Heirat im italienischen Feldzug fällt. Darauf wird sie die Gattin eines Obersten von Tilling, der den böhmischen Feldzug gegen Preußen mitmacht; als sie längere Zeit ohne Nachricht von ihm bleibt, sucht sie ihn auf dem dortigen Schlachtfelde auf, ohne ihn zu finden; doch er kehrt heim und die Freude über die glückliche Wiederkehr wird nur dadurch gestört, daß bald darauf die Cholera, eingeschleppt durch den Krieg, fast die ganze Familie der Heldin fortrafft. Sie zieht darauf mit dem Gatten auf einige Zeit nach Paris, wo sie sich ein schönes Besitztum anschaffen und einrichten wollen. Da bricht der deutsch-französische Krieg herein; Paris wird belagert, der österreichische Oberst als deutscher Spion erschossen. Dies Skelett der Erzählung erscheint etwas einförmig und wenig ansprechend, und man wird daraus nicht ersehen, daß es sich um ein in seiner Art bedeutendes Werk handelt. Und doch ist das der Fall — es ist eine der glänzendsten Streitschriften gegen den Krieg, die je verfaßt worden sind, und zwar um so wirksamer und schlagender, als nicht bloß Gründe ins Feuer geführt, sondern die Greuel und Unmenschlichkeiten des Krieges in ihrer ganzen abschreckenden Gestalt mit einer wahrhaft unerschrockenen Feder geschildert werden. Wenn auch das Erbarmen mit dem Elend der Menschen, das sich im Kriege zur höchsten Höhe anhäuft, diese Schrift diktiert hat, so würde man doch kaum

glauben, daß eine Frau die Verfasserin ist, würde nicht Bertha von Suttner sie mit ihrem vollen Namen vertreten; so ohne Blutscheu wird das Gräßlichste hervorgesucht und dargestellt. Den Höhepunkt erreicht diese Schilderung dort, wo die Heldin über ihren Besuch auf den böhmischen Schlachtfeldern berichtet. Die verborgenen Schrecken derselben, welche den Lärm des Kampfes lange überleben, sucht sie auf bis zu dem Jammer der unaufgefundenen Opfer, die zu einem hülflosen, tagelangen Sterben verurteilt sind. Beredter hat kaum einer der neuen Friedensapostel für seine gute Sache gesprochen: sie läßt zwar auch die Gegner zu Worte kommen, aber nur, um sie mit der Wucht der in ihr selbst lebendigen Überzeugung zu zermalmen. Und dabei die satirische Beleuchtung der Kriegsursachen, der Verhandlungen vor und nach dem schleswig-holsteinschen, der Rüstungs- und Abrüstungsfragen vor dem deutschen Kriege. Mit einem tiefer einschneidenden Hohn ist nie die Geschichte dieser Ereignisse geschrieben worden. Das Talent der Verfasserin, das auch hier vielfach das Salonleben streift, bewährt sich durch einzelne Schilderungen im großen Stil und durch manche Bilder innigen Familienglückes.

Den drei österreichischen Salonschriftstellerinnen schließt sich eine preußische an, Nataly von Eschstruth, geb. in Hofgeismar am 17. Juni 1860, die schon sehr früh mit Gedichten und Dramen auftrat, die aber hier keine Erwähnung verdienen, da sie wegen der zahlreichen Sünden gegen die Gesetze der Poetik nicht litteraturfähig sind. Erst mit ihrem Roman „Gänseliesel" (2 Bde., 1886) fand sie Beachtung in weiteren Kreisen, und in der That ist dieser Roman sowie der neuere „Hofluft" (2 Bde., 1889) charakteristisch für ihre Schreibweise und ihre Weltanschauung. Es sind Salonromane de pur sang — außer den Hof- und Adelskreisen giebt es in ihnen gar keine Sterbliche, welche der Beachtung

wert gefunden werden, es müßten denn Bediente, Lakaien und Kammerzofen sein. Daneben nimmt das Tierreich einen breiten Raum ein; Pferde und Hunde spielen eine Hauptrolle, und was den Reitsport betrifft, so können unsere Schriftsteller und Schriftstellerinnen bei Nataly von Eschstruth in die Schule gehen. Natürlich befleißigt sich auch der Stil der Schriftstellerin nicht spießbürgerlicher Korrektheit, und er ist mit den französischen Phrasen und vornehmen Fremdwörtern parfümiert wie die Hahn-Hahn sie liebte. Als lyrische Dichterin nimmt Nataly von Eschstruth auch im Roman bisweilen höheren Aufschwung: dann bevorzugt sie in ihren Naturschilderungen langatmige Gleichnisse und läßt bisweilen bei dieser Strickstrumpfarbeit das tertium comparationis wie eine Masche fallen. Doch so groß das Sündenregister und so wenig umfassend der geistige Horizont dieser Schriftstellerin ist: sie besitzt Talent und zwar ein ursprüngliches Talent, recht viel Anschaulichkeit und Lebendigkeit, und ihr Kraftstil ist reich an glücklichen, oft ergötzlichen Wendungen. Die beiden Romane behandeln eigentlich in zwei Varianten denselben Stoff: „Gänseliesel“ kehrt bei ihrer Seelenwanderung wieder als Urschel-Purschel, nur daß ihre Naivetät hier noch einen höheren Grad erreicht hat, der dicht an der Grenze des Zulässigen steht; denn was das Landfräulein in Derbheiten, Roheiten, schlechten Witzen und Eulenspiegeleien leistet, das übertrifft alles, was man bisher einem Mädchen vom Lande zugetraut hat. Wie manierlich sind die Bauerndirnen unsrer Dorfgeschichten gegenüber diesem Edelfräulein des Salonromans, das meistens in den Ställen aufgewachsen ist; denn ihre ersten Schwänke duften etwas nach Stallluft. Sie wird indes natürlich erzogen, wie auch „Gänseliesel“, sobald sie an den Hof gekommen; und als sie gut erzogen sind, erhalten sie auch ihre Liebhaber, zwei schmucke junge Grafen, die Urschel-Purschel sogar einen, der

anfangs, im schroffen Gegensatz zu ihr, Talent zu einer Zierpuppe zeigt. Daß die Hofluft indes nicht alle Ecken abschleift, beweist die Prinzessin Sylvia in „Gänseliesel“, die etwas sehr Kerlhaftes hat, die burschikosesten Ausdrücke liebt, und deren eine Hofdame eine ziemlich ungehobelte Person ist. Die Handlung der beiden Romane läuft in einer auffälligen Weise parallel. Jeder der beiden eleganten Liebhaber hat einen dicken Freund, der in „Gänseliesel“ zwar auch vierschrötig und linkisch in seinen Bewegungen, aber doch nicht ein so gewaltiger Koloß ist wie in „Hofluft“. Dort heißt er Hattenheim, hier Franken — und beide gehen nicht leer aus; beiden wird eine schöne, liebenswürdige Braut zu teil. Der Koloß Franken ist in einer fast genialen Weise gezeichnet — in der That, die kindliche Naivetät dieses Riesen und seines Burschen, des Polen und braven Gardeulanen, hat oft etwas Rührendes und Ergötzliches; — und es bedurfte gar nicht solcher unglaublichen Krafttouren, wie daß der des Tanzens unkundige Offizier sein Pferd in den Salon bringt und mit ihm sich im Kreise dreht. Doch bei diesen Naturkindern darf man sich über nichts wundern — jagt doch die anmutige Urschel-Purschel ihrem geliebten Grafen sogar eine Hammelheerde ins Zimmer. Ländlich, sittlich! Nur die tragischen Episoden sind in beiden Romanen verschieden: in dem ersten der Sturz des Ministers, hervorgerufen durch eine Betrügerei seines Attachés, im zweiten die unglückliche Liebe des verwachsenen russischen Fürsten zu einem Mädchen, das sich nachher als seine Schwester offenbart; wäre die Enthüllung ein wenig früher gekommen, so hätte sie uns allen vielen Jammer erspart. Die schwarzverhangene Introduktion mit dem russischen Kolorit läßt etwas gänzlich anderes erwarten, als das schwankartige Lustspiel, welches die Haupthandlung bildet. Doch nichts liegt der Verfasserin ferner als das Streben nach irgend welcher

künstlerischen Harmonie. Sie fabuliert lustig darauf los, giebt jedem Einfall nach und schlägt jede Tonart an, die ihr zufällig in den Ohren klingt. Auch „Polnisch Blut" (2 Bde., 1887) ist ein Roman aus der Kavalier- oder noch mehr aus der Kavallerieperspektive: Er läßt sich anfangs garnicht danach an — wir befinden uns ja auf einem einsamen ostpreußischen Schloß, in welches verschlagene polnische Insurgenten kommen. Das kleine Kind des einen adoptiert der Gutsherr, dessen eigene Tochter eine der Polinnen zur Amme erhält. Nach seinem Tode wird der Sohn, der jüngste Graf Dynar, sein Erbe: er ist der Held des Romans; ein Zwiespalt mit der Schwester, welche gegen das Vagabundenkind aufgehetzt worden, treibt ihn, nachdem er schon preußischer Kavallerieoffizier gewesen, in die Welt hinaus, fort von dem Besitz, der ihm gehört; er wird Sänger und ein berühmter, hochgefeierter Künstler. Die beiden treffen sich am Hofe eines Prinzen, welcher dort als Statthalter weilt — und nun befindet sich die Dichterin in ihrem Fahrwasser. Es wird unglaublich viel geritten mit und ohne Sattel, Wettreiten jeder Art, zuletzt eine Jagd. Die Damen immer mit dabei; das milieu des Pferdestalls und der Ulanenreitbahn kennt die Verfasserin wie keine andere. Hierzu kommen die üblichen Hofintrigen; der Held, natürlich ein schöner, unwiderstehlicher Herzenseroberer, führt eine vornehme Dame ad absurdum, welche die Hauptintrigantin ist. Er übertrumpft sie und ist dabei nicht weniger intrigant als sie — heuchlerisch in seinem Liebesspiel, ein Fiesco der Gräfin Julia Imperiali gegenüber; zuletzt wird seine Jugendgespielin Xenia sein Weib. Die polnische Dithyrambik am Schlusse stimmt nicht recht zum übrigen Inhalt des Romans. Nataly von Eschstruth ist jedenfalls eine Individualität; sie hat etwas Naturwüchsiges und kennt die Kreise, die sie schildert. Schönfärberei darf man ihr gerade nicht zum Vor-

wurf machen; auch fehlt es ihr nicht an Phantasie und einer gewissen Leidenschaftlichkeit.

Das Leben des Volkes mußte neben dem Salonroman seine selbständigen Rhapsoden finden. Wir haben bereits oben den Gegensatz zwischen Salon- und Volksroman weiter ausgeführt. Die realistische Dorfgeschichte bedurfte einer bestimmten lokalen und provinziellen Färbung; wir haben daher Schweizer, Schwarzwälder, Böhmische, Oberbayrische, Steiermärkische und andere Dorfgeschichten. Da die Handlung selbst in den meisten sehr einfach war, so beruhte ihr episches Interesse vorzugsweise auf der Schilderung der äußeren Zustände: der ländlichen Sitte, des ländlichen Kostüms, der verschiedenen Weisen des Ackerbaues und der Viehzucht und der abweichenden rustikalen Verhältnisse. Das war im Schwarzwalde anders als in Bayern, Böhmen und der Schweiz, und indem jeder dieser Autoren das ihm bekannte provinzielle Volksleben abschrieb, hatten sie mindestens das Verdienst, das Studium vaterländischer Sitten und ihrer mannigfachen Gewohnheiten und Überlieferungen durch ihre eingehenden Darstellungen zu befördern. Das Volk selbst war indes mehr Held als Publikum dieser Romane; denn seit alter Zeit hing das Volk nur am Munde der Rhapsoden, welche ihm große Heldenthaten der Vorzeit und Gegenwart oder wunderbare Märchen verkündeten, mit einem Worte: welche es aus der breiten Prosa seiner Lebensverhältnisse herausrissen und seiner Phantasie anlockende Ziele gaben. Wie es sich räuspert und wie es spuckt — das weiß es selbst am besten, und eine Darstellung, welche ihm nur seine eigenen trivialen Lebensgewohnheiten vorführte, mußte ihm reizlos dünken. Anders verhält es sich mit der fein gebildeten Welt, welche ja niedliche Schweizerhäuschen auf ihren Nipptischen aufbaut. Hier wirkte der Inhalt der Dorfgeschichten schon durch den Reiz des Kontrastes, und ihre Form mußte durch

die objektive Darstellung doppelte Anziehungskraft ausüben in einer Welt, in der man der unfruchtbaren Beschäftigung mit den gestaltlosen Träumen und Neigungen des Herzens müde geworden war.

Der bedeutendste und berühmteste dieser Autoren ist **Berthold Auerbach** aus Nordstetten im württembergischen Schwarzwalde (geb. am 28. Februar 1812, lebte längere Zeit in Dresden, seit 1859 wesentlich in Berlin; er starb in Cannes am 8. Februar 1882). Ein Israelit, wie Heine und Börne, bei welchem aber die bekannte Schärfe des Denkens und Witzes, welche seinem Stamme eigen ist, sich nicht mit fragmentarischen Blitzen begnügte, sondern nach plastischer Bestimmtheit der Darstellung strebte und sich überdies mit zahlreichen Elementen des deutschen Gemütslebens versetzte, die wohl mehr aus einer scharfen Beobachtung auch des innerlichen Lebens hervorgegangen waren, als aus einer Sympathie des Herzens mit den dargestellten Zuständen der Empfindung. So war diese Schärfe des jüdischen Verstandes latent in allen Schriften Auerbach's, ohne sich, wie bei Börne und Heine, schlagend und blendend vorzudrängen. Sie zeigte sich in der Schärfe der Konturen, in manchen Wendungen des Dialogs, welche zwar dem Volke abgelauscht, aber doch zu einer herben Kraft gesteigert waren, ja, in einem zwar sehr versteckten, aber doch sichtbaren Grolle nicht bloß gegen das moderne Regierungssystem, sondern auch gegen viele Erscheinungen, welche dem christlichen Leben angehören. Ein gesunder Trieb des Denkens und Empfindens sowie jene Schärfe der Beobachtung mochten den Dichter allmählich auf ein Gebiet hinführen, das einem praktischen Streben nahe lag und sich noch dazu einer beliebten arkadischen Beleuchtung erfreute, wenn auch sein Naturell mehr reflektierend als naiv war und sich erst gewaltsam vieler schwerfälligen Bildungselemente entlasten mußte, um mit scheinbarer Un-

befangenheit in den Strom des Volkslebens unterzutauchen. Auerbach ist ein Spinozist; er hat nicht nur Spinoza's Werke übersetzt, er hat auch den großen Denker zum Helden eines Romans[1]) gemacht, welcher sich nicht bloß durch die plastische Darstellung des jüdischen Lebens und seiner eigentümlichen Sitten auszeichnet, sondern auch den strengen Charakter des großen Philosophen in würdiger Weise schildert und seinen Lebensgang mit ansprechender Klarheit darlegt. Dieser Roman: „Spinoza" war der erste Teil des „Ghetto", der jüdischen Walhalla, deren zweiter[2]) ein Lebensbild des bekannten epigrammatischen Breslauer Dichters Ephraim Kuh mit manchen fesselnden humoristischen und tragischen Episoden enthält. Wie kommt nun unser Spinozist zum kühnen Sprunge aus dem Ghetto in ein idyllisches Dörfchen im Schwarzwalde, um welches vielleicht manche Jugenderinnerungen, sein eigenes Gemüt anregend, schwebten? Wie verschieden war die Aufgabe, ein naives Volksleben zu schildern, von der bisherigen Gewöhnung des Autors, das persönliche Lebensbild eines Denkers gleichsam aus dem Geiste seiner Werke heraus zu gestalten oder die sozialen Verwickelungen zu zeigen, in welche das Leben eines scharfen, satirischen, reflektierenden Dichters gerät! Welche Berührung hat der starre, bewegungslose Spinozismus, dessen Ethik nur ein Evangelium der Notwendigkeit ist, mit dem gemütvollen, innigen Leben des deutsches Volkes, das unter der Herrschaft moralischer und christlicher Gebote steht? Die Beantwortung dieser Frage wird uns zugleich zeigen, in welchem Geiste Auerbach seine Dorfgeschichten schrieb. Auerbach ist und bleibt auch als Volksschriftsteller ein Spinozist. Der Spinozismus wird sich wenig ersprießlich zeigen für die Auffassung

---

1) „Spinoza" (2 Bde., 1837; sechste Auflage 1871).

2) „Dichter und Kaufmann" (4 Bde. 1839; siebente Auflage 1871).

des geschichtlichen Geistes; aber wo es gilt, bestehende Zustände in ihrem verständigen Zusammenhange zu schildern, die Verhältnisse durch eine eherne Kette von Ursachen und Wirkungen an einander zu schmieden, die Menschennatur mit den angeborenen Triebfedern ihrer Handlungsweise, gleichsam mit ihren inneren Rädern und Gewichten wie eine Schwarzwälder Uhr auseinander zu legen und nachzuweisen, warum sie so gehen und schlagen muß und nicht anders schlagen kann, zugleich aber eine pantheistische Poesie der Natur und ihres gesetzmäßigen Waltens um das Leben und Treiben der Menschen hinzuhauchen: da ist jene Lehre der Substanz, die ihr eigener Grund ist, an ihrem Platze, da kann sie die dichterische Beseelung fördern und ihr den Reiz jener großen einleuchtenden Wahrheit geben, der ihren eigenen unerbittlichen Konsequenzen beiwohnt. Das Leben des Volkes auf dem Lande, das noch unberührt alte Traditionen wahrt, deren Genesis sich mit Klarheit nachweisen läßt, das nicht durch höhere, forttreibende Ideen der Kultur, deren geistererfassende Kraft für einen Anhänger der blinden Naturnotwendigkeit etwas Unheimliches haben muß, aus seinen gewohnten Gleisen gerissen wurde, bietet der spinozistischen Auffassung die willkommensten Handhaben, und mit Andacht versenkt sich ein Spinozist in diese still waltende Notwendigkeit des Volkslebens, in diese kernhaften, klaren, abgeschlossenen Gestalten, die auf dem ewigen Grunde der Substanz sich an so sichtbaren Fäden des zwingenden Gesetzes bewegen! Klar zeichnet die Beobachtung das Genrebild hin; es wird befriedigen, wo es harmonisch ist; aber jeder Dissonanz fehlt die Auflösung und Versöhnung. Denn eine Gestalt, welche die Kette ihrer Entwickelung in Form des Brauches, der Sitte, des angeborenen und gewordenen Charakters unlösbar nachschleppt, kann in einem Kampfe nur brechen, aber nicht biegen, und muß wandelungslos untergehen. Darum diese

Tragödien des Bauernstolzes, der Kontraste zwischen Bildung und Unbildung in Auerbach's Dorfgeschichten! Es sind alles starre Charaktere, hingezeichnet auf die ewige Nacht der spinozistischen Substanz, unfähig der rettenden Selbstbestimmung, der moralischen Freiheit, verfallen dem alten, zürnenden Gotte des Judentums, der die Sünden der Väter heimsucht bis ins tausendste Glied, und welchen Spinoza nur seiner persönlichen Majestät entkleidet hat, nicht seines unerbittlichen, Geschlechter mordenden Grolles! Darum fehlt auch diesen Auerbach'schen Idyllen der arkadische Zauber Jean Paul's, obgleich sie durch Objektivität der Darstellung oft an antike Muster, an Theokrit und Virgil, erinnern; es fehlt jene Andacht des Gemütes, welche das Kleinste heiligt, jenes Hineinfühlen in die Seele des Alls. Die äußere Welt steht vor uns in festen, sicheren Umrissen, in jener scharf abgegrenzten Klarheit, welche den träumerischen Spielen der Phantasie wehrt; aber Geist und Herz des Menschen giebt sich nicht dem harmonischen Zauber der Natur hin, sondern beschäftigt sich nur mit dem Kampfe berechtigter Interessen, mit Verwickelungen, die sich meistens auf den prosaischen Nutzen zurückführen lassen. Eine wenig poetische Messe der Interessen wird in den Auerbach'schen Arkadien abgehalten. Der egoistische Bauernstand ist zwar mit großer Wahrheit gezeichnet; aber es fehlt diesen Sittenschilderungen jene Wärme, jener Glanz, der nur aus einer großen Seele strömt, welche auch über das vergänglichste Spiel des Lebens ihre innere, aus tiefster Empfindung stammende Weihe ausbreitet. Die Menschen Auerbach's sind kalt an einander zerschellende Atome, bewegt von mechanischem Stoß und Gegenstoß; es ist ein finsterer, oft brutaler Ernst in dem, was sie wollen, und in dem, wie sie es wollen, wenn sich auch diese materiellen Fragen keines tieferen Anteils verlohnen; es fehlt diesem ganzen äußerlichen Treiben ein sittlicher Mittelpunkt

des Gemütes, eine warme Beleuchtung von innen heraus. Wir wollen damit nicht in Abrede stellen, daß viele psychologische Entwickelungen mit großer Wahrheit dem Leben abgelauscht sind, daß die Charaktere markig hervortreten, daß die objektive Darstellungsweise Auerbach's, wie auch der Erfolg lehrte, die subjektiven Überstürzungen aufs wirksamste unterbrach; was wir vermissen, ist jene Wärme der Humanität, die unseren klassischen Geistern eigen ist, welche die einzelnen Menschen nicht als spröde zerspringende Punkte der bewegungslosen Substanz darstellt, sondern in jedem einzelnen die freie, bewegende Kraft achtet und die Kämpfe des Lebens überhaupt in einer idealen Beruhigung aussöhnt.

Auerbach's „Schwarzwälder Dorfgeschichten" (4 Bde., 1843—1854) haben ein großes Publikum gefunden und einen europäischen Ruf erworben. Die Darstellung dieses Autors hat ein markiges Gepräge und strebte mit jeder neuen Serie Dorfgeschichten immer mehr aus dem Fragmentarischen heraus nach einer künstlerischen Totalität. Sie beginnen mit Genrebildern und enden mit Tragödien des Volkslebens. Auerbach's Stil ist frei von jeder Überschwenglichkeit, gemessen und gediegen, ohne lyrischen Aufschwung, ohne phantastische Würze, ohne hinreißende Wärme, aber von plastischer Rundung, von gesunder Tüchtigkeit, klar und mühelos, auch wo es Einzelheiten der Technik und Ökonomie zu schildern gilt. Die Sinnes- und Ausdrucksweise des Volkes ist meistens getroffen, oft aber durch Reflexionen unterbrochen, die eine fremdartige Beimischung hinzubringen. Es sind nicht Reflexionen eines Dichters, dessen Gemüt die Handlung überfliegt; es sind Reflexionen eines Sittenmalers, eines Beobachters, die, ebenso nüchtern wie wahr, gleichsam wie ein scharfer Keil in die Lücken der Handlung hineingeschoben werden. Wo der Autor selbst sich diesen Reflexionen hingiebt, da folgt ihm der Leser williger, vielleicht

erfreut über die kurze Störung, die ihn auf Augenblicke aus der engen Welt dieser bäuerlichen Interessen heraushebt; wo er sie aber seinen Gestalten in den Mund legt, da erscheinen sie oft fremdartig; man merkt ihnen die Herkunft aus anderen Lebenskreisen an; es sind nicht alles Feldblumen, sondern auch manche Blüten aus den Treibhäusern der Bildung, die sich im Knopfloche der schwäbischen Bauern seltsam genug ausnehmen. Doch auch selbst der naive Ton, in welchem sie sprechen, hat hin und wieder etwas Süßliches, und es verkleiden sich Gedanken in diesen volkstümlichen Dialekt, denen unter der zugeknöpften Jacke ein vornehmer Ordensstern blitzt. Ein selbständiges Fest giebt sich diese Reflexion im „Lauterbacher“, einer Erzählung, deren Held ein gebildeter Schullehrer ist, dessen Tagebuch nicht bloß eine Chronik einfacher Lebensereignisse enthält, sondern auch eine Sammlung beschaulicher Betrachtungen über das Volksleben, in denen sich hin und wieder aus der traulichen Furche eine Lerche des Gemütes wirbelnd zum Himmel erhebt. Im übrigen enthält die erste Serie der Dorfgeschichten nur einfache, ernste und humoristische Charakterskizzen, deren Hauptwert in der sauberen Ausführung besteht.

Bedeutender werden die Dorfgeschichten, wo der Gegensatz des Dorf- und Stadtlebens, der Natur und Kultur, des naiven Empfindens und einer vielfach vermittelten und beleuchteten Gefühlswelt hervortritt, wie besonders in der „Frau Professorin“, in welcher Erzählung die Liebe des Künstlers zum Naturkinde mit großer psychologischer Feinheit in ihrer wechselvollen Entwickelung dargestellt ist. Ein ähnlicher Kontrast spielt in die ebenfalls dramatisch bewegte Erzählung: „Ivo der Hajrle“ hinein.

Die ausgeführtesten und geschlossensten Kompositionen bietet uns der vierte Band der Dorfgeschichten, und unter diesen nimmt „der Lehnhold“ die erste Stelle ein, nicht

bloß weil sich hier das dramatisch Lebendige zum tragisch Ergreifenden steigert, sondern auch weil staatswirtschaftliche Fragen von Bedeutung mit in den Kreis der Motive gezogen sind, welche den Fortgang der Handlung bestimmen. Es handelt sich nämlich um die Frage der Erbteilung bei bäuerlichen Gütern. Der alte Lehnhold vertritt die starre Überzeugung, daß das Heil des Bauernstandes und seiner eigenen Familie nur auf der Ungeteiltheit des Besitzes beruht, während sein Sohn Alban, den die revolutionäre Propaganda bei ihrem Marsche durch den deutschen Südwesten gestreift hat, für die Teilung des Gutes stimmt. Es handelt sich überdies um die Frage, ob Majorat oder Minorat, ob der ältere oder jüngere Sohn das Gut überkommen solle, eine Frage, die der alte Lehnhold wechselnd nach der wechselnden Stimmung beantwortet. Die Nebenbuhlerschaft zwischen den beiden Brüdern, welche der Zufall zum mörderischen Konflikte steigert, ist mit feinen, treffenden Zügen in ihrem Werden und Wachsen, in ihren versöhnlichen Zwischenspielen, in ihrem blutigen Ausgange geschildert. Die Idee des unteilbaren Grundbesitzes ist die finstere Parze, welche den Faden dieser Erzählung spinnt und zerschneidet; sie ist das Schicksal dieser nationalökonomischen Tragödie. Auerbach bekundet hier eine große Kunst der Motivierung; jeder Zug und Gegenzug ist durch mehrere Figuren gedeckt; die scheinbar gleichgiltigste Einzelheit steht in einem erst später begriffenen Zusammenhange mit der Entwickelung des Ganzen. Ebenso solid wie die Motivierung ist die Schilderung; es begegnet uns manche ansprechende Episode einer ländlichen Georgica, manche humoristische Schilderung volkstümlicher Feste, mancher Charakterzug, der ein drastisches Licht auf das ganze Bild wirft. Der „Lehnhold“ selbst ist ein gekniffener Immermann'scher, ein starrer Hebbel'scher Charakter, ein Vertreter der alten, versteinerten Bräuche, des ehrwürdigen

Großbauertums. Trotz aller dieser Vorzüge macht die Erzählung keinen wahrhaft künstlerischen Eindruck; denn sie schließt wie ein grelles Nachtstück, und so sehr die Steigerung gewahrt ist, die wachsende Erhitzung, so fehlt dem Ganzen doch jede Versöhnung, und dieser Zusammenstoß starrer, ihren materiellen Interessen zugewendeter Charaktere, in denen das Licht der Liebe und der Pietät nur trübe flackert und rasch erlischt, erregt keine wahrhaft humane Teilnahme. Diese Erzählung ist, wie so viele Auerbach's, nicht aus dem Gemüte entsprungen, sondern aus dem kritischen Verstande, welcher die Geberden des Gemütes scharf abgesehen hat und glücklich nachahmt; sie ist ein Beitrag zu einer Physiologie des bäuerlichen Lebens, aber ohne jenen poetischen Reiz, welcher eine markige Gestaltungskraft umfließen muß, wenn wir uns nicht an ihren Ecken und Kanten stoßen und dabei vergebens nach den Wellenlinien der Schönheit sehen sollen.

Wo der Verfasser im Gegensatze gegen diese harten Charaktere zarte und sentimentale Dorfgestalten schildert, wie in der Erzählung: „Barfüßele" (1856), da muß wieder die Naturwahrheit leiden; denn der Salon, der Hauptkonsument der dorfgeschichtlichen Produktion, läßt sich diese barfuß gehenden Frauenzimmer vom Dorfe nur dann gefallen, wenn der Autor vermittelst eines künstlichen Röhrenwerkes so viel Gefühlsschwelgerei und Weinerlichkeit in sie hineinpumpt, daß man sie allenfalls für verkleidete Salondamen halten könnte. Es ist nur eine nichtssagende Phrase, der Dichter suche das allgemein Menschliche, das sich überall gleich bleibe. Man würde jeden auslachen, der hinter den Naturlauten der Pescherähs eine tiefe psychologische Weisheit suchen oder, um eine naturwahre Empfindung zu schildern, die Liebe des Feuerländers zur feuerländischen Jungfrau malen wollte, selbst wenn er, um einen realistischen zeitgemäßen Anstrich zu gewinnen, seinen Roman auf die Falk-

landsinsel hinüberspielte und die Erbeutung des „Guano" als landwirtschaftliche Episode mit weiter Kulturperspektive mit hinein verwebte. Nun, ist es denn etwas Anderes, wenn ein Autor eine Dorfmagd mit allem möglichen Flittergolde der Empfindung ausstaffiert? Ist dies Natur und Wahrheit oder ist es nicht eine neue Pegnitzschäferei und Geßnerei, ein dick aufgemaltes Rot der Gesundheit, unter dem alle möglichen hysterischen Zufälle lauern? In dieser mehr sentimentalen Dorfgeschichte fehlt die Sicherheit des Stiles und Tons, die Auerbach sonst besitzt. Dörfliche Schilderungen und psychologische Betrachtungen gehen so unvermittelt nebeneinander, wie die Gewässer zweier Ströme, die sich nicht vermischen. Will man sich einmal auf dem idyllischen Bauerngaul festsetzen, so erhält man einen philosophischen Rippenstoß, daß man aus dem Sattel taumelt. Will man sich dem psychologischen Gedanken hingeben, so wird man durch das gemütliche Gackern irgend einer Dorfhenne aus seinen beschaulichen Betrachtungen aufgestört. So klingt der Stil bald wie das Gekratze einer Dorfgeige, bald wie die manierierte Leistung eines Kammer-Virtuosentums. „Barfüßele" ist ein armes Dorfmädchen, anfangs Gänsehirtin, später Hausmagd bei einem Bauern, und sie heiratet am Schlusse einen reichen Bauerssohn, der um die Tochter ihrer Herrschaft freit. Der Konflikt beruht nicht auf irgend welchen Eigentümlichkeiten des ländlichen Lebens, sondern auf dem Unterschiede der Stände, der ganz einfach auf die niedrigsten Stufen der sozialen Leiter verlegt ist. Wir sind darüber gerührt, daß der reiche Bauerssohn zur armen Magd herabsteigt, wie uns die Liebe des jungen Bayernherzogs zur schönen Agnes Bernauerin rührt. Aber Auerbach hat von seiner dramatischen Feindin, der Birch-Pfeiffer, das Wohlthuende versöhnlicher Ausgänge gelernt, und so erobert der kühne Freier, der über die Kluft der Stände fortvoltigiert,

am Schlusse den elterlichen Konsens und Segen. Nach einigen dorfgeschichtlichen Trauerspielen giebt Auerbach in „Barfüßele“ wieder ein bäuerliches Rührstück, das an Erfindung nicht sonderlich reich, wohl aber im einzelnen durch manches treffende Natur- und Genrebild, manche richtige Beobachtung, manches ergreifende Gefühlselement ausgezeichnet ist. Die Geschichten: „Joseph im Schnee“ (1860) und „Edelweiß“ (1861) sind etwas einheitlicher in der Grundstimmung als „Barfüßele“; doch wiegt auch in ihnen ein oft an das Sentimentale streifender Gefühlsausdruck vor. „Nach dreißig Jahren, neue Dorfgeschichten“ (3 Bde., 1876), zeigen uns den Dichter von keiner neuen Seite; sie klingen zum teil an die früheren an; ja die „Frau Professorin“ erhält in ihnen eine Fortsetzung. „Brigitte“ (1880) hat bei manchen anheimelnden Zügen doch etwas Manieriertes; sogar die Neigung zu Sensationsmotiven verleugnet sich nicht darin.

Auerbach wandte sich schon im Jahre 1852 in seinem Roman: „Neues Leben“ (4 Bde.), umfassenderen Schöpfungen zu; doch fand dieser erste Versuch auf dem Gebiete des sozialen Zeitromans keinen Anklang. Desto größeren Erfolg hatte die Wiederholung dieses Versuches in dem Roman: „Auf der Höhe“ (3 Bde., 1865), dem ein anderer: „Das Landhaus am Rhein“ (4 Bde., 1869) nicht allzu lange darauf folgte. Die Dorfgeschichte ist in diesen Romanen nicht preisgegeben, sondern namentlich in dem ersteren als gleichberechtigtes Moment der Handlung mit aufgenommen.

In dem Roman „Auf der Höhe“ ist die Darstellung hin und wieder, wo sie einen idealen Aufschwung nimmt, angekränkelt von einer Sentimentaliät, welche gegen die derbe Wahrheit der mehr realistischen Partien auffallend absticht. Denn auch die letzteren bieten einzelne Stellen, wie z. B. gleich die Ammendiätetik am Anfange des Werkes, welche

aus aller Poesie herausfallen. Dennoch hat der Roman im ganzen eine künstlerische Haltung; Weltleben und Idylle gehen mit flüssiger Dialektik ineinander über. Die Heldin ist die schöne Gräfin Irma, welche mit dem König ein ehebrecherisches Verhältnis hat, dafür aber, als eine etwas auf die Spitze gestellte Katastrophe der Welt ein Recht giebt, sie für tot zu halten, in tiefster dörflicher Zurückgezogenheit namenlos jahrelange Buße thut. Das Tagebuch, das sie in dieser Idylle „Auf der Höhe" führt, ist reich an tiefen Gedanken und Empfindungen von einer pantheistischen Färbung. Die Heldin der Dorfidylle ist die Königsamme Walpurga, eine jener naiven Kernnaturen, wie sie Auerbach's Muse liebt, die aber mit ihrem losplatzenden Mutterwitz oft ins Superkluge verfallen. Sonst sind die Schilderungen aus dem Dorfleben recht anschaulich und frisch, ohne die Übertreibungen der Überbildung, wie wir sie in den Dorfgeschichten dieses Autors finden. Indem hier die schöne Irma, die Magdalena von der Alm, den reflektierenden Chor der Tragödie spricht, sind die Inkonvenienzen von selbst vermieden. Der Stil des Werkes ist mit wenigen Ausnahmen, wo er ins Manierierte verfällt, rühmenswert. Was den späteren, minder gelungenen Roman: das „Landhaus am Rhein" betrifft, so ist es unverkennbar, daß die überlegene Beherrschung eines, in eine größere Zahl von Bänden ausgesponnenen Stoffs dem Dichter fehlt, ebenso wie die Gabe leichter Erzählung, welche ein bequemes Behagen der Leser hervorruft und von Kapitel zu Kapitel ihre Teilnahme unmerklich mehr gefangen nimmt. Auerbach ist in erster Linie Lebensphilosoph; der Roman ist ihm nur die zufällige Form für Ablagerung seiner Gedanken; doch die Ungunst, die bei solcher Auffassungsweise dem bloß erzählenden Moment zu teil wird, rächt sich an dem Erzähler, dessen Faden sich nicht leicht abspinnt,

sondern fortwährende Verknotungen zeigt, mag auch philosophische Weisheit solche Knoten geknüpft haben.

Dieser Roman verrät noch mehr als der vorausgehende die Unlust des Autors, sich in medias res einer spannenden Erzählung zu stürzen. Ihm kommt es zunächst mehr darauf an, ein pädagogisches Problem zu lösen. Wie erzieht man den Sohn eines Millionärs? Diese Frage wirft der Autor in den ersten Bänden auf, und er sucht sie zu beantworten, indem er zum Mentor seines Telemach einen Idealisten macht, der gleichzeitig das Hauptmannspatent und das Doktordiplom besitzt und dem Zögling, dem jungen Roland, ebenfalls einen edeln Charakter giebt und schwärmerische Anhänglichkeit an den Lehrer. Gleichwohl wird der Fortgang der Erziehung durch Ereignisse unterbrochen, die man nur zum Teil zu den ungewöhnlichen rechnen darf. Erich Douay, der Lehrer, verliebt sich in Manna, die Tochter vom Hause, die schon halb dem Kloster geweiht ist, und indem er so die Romanpflicht jedes guten Hauslehrers erfüllt, wendet er seine Gedanken und Empfindungen etwas mehr von den Planen und Zielen der Erziehung ab, als man anfangs von einem so begeisterten Pädagogen erwarten durfte. Auch wird der regelmäßige Lehrkursus durch allerlei Vergnügungen, Besuche und Badereisen fortwährend unterbrochen, sodaß man für die eigentliche Schulbildung des jungen Roland kein günstiges Vorurteil hegen kann. Da er indes im ganzen Verlauf des Romans kein Examen zu machen braucht, so dürfen wir uns hierüber beruhigen.

Die ungewöhnlichen Ereignisse, welche in die Zirkel der pädagogischen Weisheit brechen, geben auch dem anfangs schläfrigen Fortgang der Romanhandlung mehr Schwung und Spannung: sie erfüllen die Aufgabe des Romans, durch das Geheimnisvolle anzuziehen, durch das Abenteuerliche zu fesseln, durch Verwickelungen, welche die Prosa des gewöhn-

lichen Lebens durchbrechen, einen starken Reiz auszuüben, durch gewaltsame Katastrophen zu erschüttern. Auch der beste Autor kann hier das Kriminalistische nicht vermeiden; er wird etwas von dem roh Stofflichen der Seeräuberromane mit in seine Darstellung aufnehmen müssen; denn das alltägliche Leben bietet doch zu wenig Romantik. Auerbach hat sich einen Hauptthelden gewählt, um den von Hause aus der Schleier des Geheimnisses weht. Der reiche Millionär, der Besitzer der Villa Eden, Sonnenkamp, erscheint als der moderne Titane des Egoismus. Im Besitz eines unermeßlichen Vermögens, das er seiner nichtsachtenden Bravour im Gelderwerb verdankt, wird er noch von dem Ehrgeiz gequält, den Adel durch die Gunst seines Fürsten zu erlangen. Die Schleichwege, die er einschlägt, führen zum Ziel; aber im letzten Augenblick, als er schon bei dem Fürsten Audienz erhalten hat, um das Diplom zu empfangen, tritt die Vergangenheit, eine mit schmachvollem Makel behaftete Vergangenheit, dazwischen. Sonnenkamp war Sklavenbesitzer, eine Eigenschaft, die er ja mit den vornehmsten Baronen der Südstaaten teilt und die ihn deshalb nicht schänden kann; aber er war auch Sklavenhändler und Sklavenmörder, indem er einmal eine Fracht Sklaven ins Meer warf, als ihn ein feindliches Schiff verfolgte. Damals biß ihn ein Häuptling, der sich zur Wehr setzte, ehe er in die Fluten geschleudert wurde, in den Daumen, und eben dieser Häuptling ist der Leibmohr des Fürsten, der wie ein wildes Tier über den Adelskandidaten herfällt, nachdem die Zeitungen im letzten Moment seine Vergangenheit enthüllt hatten, und der Fürst noch zur rechten Zeit den Mißgriff unterläßt, einem so zweideutigen Mann den Adel zu erteilen. Durch diese Vorgänge ist Sonnenkamp's Ruf in Europa erschüttert; er setzt zwar noch ein Ehrengericht ein, das über seine Vergangenheit entscheiden soll; doch er verteidigt sich vor demselben mit

höhnischer Überlegenheit, und begiebt sich dann, an der Seite der genialen Gräfin, die er vom Totenbett ihres Gatten entführt, nach Amerika, um am Sezessionskriege im Lager der Südstaaten sich zu beteiligen: ein Kampf, in welchem er und die ebenso egoistische Gräfin untergehen, eine Titanide mit genialem Anflug, innerer Unbefriedigung und gleicher Weltverachtung. Im entgegengesetzten Lager der Nordstaaten kämpfen Roland und Erich, welcher die klösterliche Manna, die am meisten poetische Gestalt des Romans, dem Leben und der Liebe gerettet hat. Der Bau des Ganzen leidet darunter, daß diese letzten Kämpfe in Amerika nur fragmentarisch in einer Art von brieflichem Appendix behandelt sind, während das hohe historische Interesse derselben, welches auch die Hauptprobleme des Romans aus einer mehr doktrinären Beleuchtung auf die große Weltbühne geführt und in ihre Kämpfe verwickelt hätte, eine mindestens gleichmäßig ausführliche Behandlung verdiente, wie sie die europäischen Privathändel in dem Werke finden.

Im übrigen verleugnet der Roman nirgends die Feder eines geistreichen Schriftstellers; die Natur- und Volksbilder aus den Rheinlanden sind mit poetischem Duft und vieler Lebenswahrheit ausgeführt; die Reflexionen und Gespräche atmen philosophischen Geist und Tiefsinn; die Charaktere sind mit ansprechender Farbengebung und feinfühliger Kontrastierung nebeneinander hingestellt, und selbst eine duftige Elfenpoesie schlägt in dem geheimnisvollen Waldabenteuer des jungen Roland ihr märchenhaftes Auge auf[1]).

Diese größeren Schöpfungen bewiesen, daß es dem Autor weder an einem klaren und festen Verstande, noch an künstlerischer Besonnenheit fehlt, und daß ihm an Sicherheit der Zeichnung, an plastischer Rundung, an geschickter

[1]) Auerbach's „Gesammelte Schriften" (20 Bde., 1851—59, 2. Gesamtausgabe. 22 Bde., 1863—64).

Handhabung geheimer Federn des Seelenlebens, welche die Handlung hervorschnellen, wenig neuere Autoren überlegen sind, aber daß ihm auch jene hinreißende Begeisterung, jene dichterische Wärme, jene ideale Gesinnung fehlt, welche die selbstgeschaffenen Gestalten und Begebenheiten verewigt ins Herz des Volkes senken. So aber verschlingt sie rasch wieder der Abgrund der spinozistischen Substanz, eines dumpfen Pantheismus, der diese Menschengebilde gleichgültig zurücknimmt in seinen Schoß.

Das letzte Werk Berthold Auerbach's, das Familiengemälde: „Waldfried" (3 Bde., 1874), mußte allen denjenigen eine schmerzliche Enttäuschung bereiten, welche mit den Ansprüchen eines Romanlesers an die Lektüre desselben gehen. „Lasciate ogni speranza voi che entrate", kann man diesen mit vollem Recht zurufen; denn wer eine an dem Faden der Erzählung fortlaufende Handlung erwartet, kann hier nicht auf seine Kosten kommen. Wir haben Tagebuchblätter vor uns, Selbstbekenntnisse; doch auch in dieser Form, wie in der Briefform läßt sich ein Knoten schürzen und lösen, lassen sich spannende Verwickelungen darstellen, wenn die Einheit des Interesses für den Helden gewahrt bleibt. Darauf hat aber Auerbach von Hause aus verzichtet. Waldfried ist ein Familenvater, der nur in seinen Töchtern, Söhnen, Enkeln und Urenkeln lebt, während, was ihm selbst zustößt, auf die eine Thatsache beschränkt bleibt, daß er fast einmal Minister geworden wäre: ein Ereignis, bei dem man heutigentags weder an Richelieu, noch an Mazarin zu denken pflegt. Waldfried ist überdies Land- und Forstwirt und unterrichtet uns in seinen Mußestunden über junge Forstkulturen und ähnliche Gegenstände, über die man in Tharandt und Neustadt-Eberswalde Kollegien zu lesen pflegt. Dann ist er noch ein wackerer Patriot, und gerade die Wärme seiner patriotischen Gesinnung, die

sich in dem letzten Kriege und bei dem Siegeszuge von Berlin offenbart, giebt einigen Blättern dieser Aufzeichnungen ein wärmeres Kolorit. Dies gilt auch von seinen Empfindungen bei dem Tode seiner treugeliebten Lebensgefährtin, sowie auf manchen anderen Blättern sich jene philosophische Weltanschauung ausprägt, die in ihrer Versenkung in die Notwendigkeit des Alls unser Gemüt unwillkürlich gefangen nimmt.

Doch diese Ergüsse warmen Gefühls, diese Offenbarungen edler Bildung können uns nicht darüber täuschen, daß das Familiengemälde Auerbach's im ganzen eine unerquickliche Lektüre ist. Die Erlebnisse der einzelnen Familienglieder gehen nach allen Gegenden der Windrose auseinander, und die Zahl derselben ist eine so große, daß das Interesse auf das Äußerste zersplittert ist, und man wie im Schilderhäuschen steht, um bei jedem Vorkommenden immer von neuem den Ruf: „Wer da?" ertönen zu lassen. Der Autor gönnt uns kaum die Ruhe, irgend ein Bild zu fixieren oder wenigstens unserer Teilnahme und Sympathie so nahe zu rücken, daß wir es gleich bei seinem Erscheinen mit Wärme begrüßen. Meistens muß ein Akt der Besinnung vorausgehen, ehe wir uns sagen können: das ist ja Ludwig oder Julius! Am interessantesten sind noch die abenteuerlichen Schicksale von Ernst dargestellt; doch auch in ihrer Darstellung herrscht das fragmentarisch Zersplitterte vor; man muß sich jeden solchen Lebenslauf aus einer Reihe von Bruchstücken zusammensuchen, und so werden auch die Sensationsmotive in ihrer Wirkung verkümmert. Alle Wirkung epischer Dichtung geht aus der Allmählichkeit im ununterbrochenen Gange der Ereignisse hervor; nur in ihr ist das Wachstum unserer Teilnahme begründet. Hiergegen sündigt „Waldfried" von Anfang bis zu Ende. Selbst der psychologische Tiefblick in der Charakterzeichnung, der sich

hier und dort in glücklicher Intuition offenbart, kann bei dieser notizenhaften Darstellungsweise nur mit plötzlichem Aufleuchten die Charaktere erhellen, ohne uns für sie zu erwärmen.

Hierzu kommt ein Stil, der in lauter aneinandergereihten kurzen Sätzen besteht, die sich oft wunderbar vielsagend vorkommen, indem jeder auf sich selbst steht und irgend welchen Anschluß verschmäht. Es liegt in diesem Stil eine gewisse Selbstüberhebung, eine Koketterie mit dem Lapidarischen, und jeder Satz scheint uns zu sagen: „Seht, wie ich von Prägnanz schwelle!“ Lauter Zeigefinger, wie sie vor wichtige Annoncen hingestellt werden! Wozu es aber dieser Stil oft bringt, ist eine forzierte Naivetät und hinter seine so vielsagenden Ausrufungszeichen setzt der Leser ebenso viele Fragezeichen. Durch diesen Stil wird die ganze Darstellung zerhackt; das Kompositionslose des ganzen Werkes tritt auch in der Art und Weise der stilistischen Einkleidung hervor. Auerbach hatte die Absicht, die Geschicke unseres Vaterlandes seit 1848 sich in den Geschicken einer Familie spiegeln zu lassen und besonders die Ereignisse, welche die Einheitsbewegung in Süddeutschland hervorrief, darzustellen. In Bezug auf die letzteren enthält „Waldfried“ allerdings manche lesenswerten Aufzeichnungen; doch wir würden dieselben ebenso gern in einem publizistischen Werke gelesen haben. Für die Stillosigkeit unseres modernen deutschen Romans ist der „Waldfried“ ein schlagender Beweis; kaum würde sich eine andere Nation das Gemisch von Zeitungsartikeln, Dorfgeschichten, politischen Betrachtungen und häuslichen Ereignissen als einen Roman vorsetzen lassen.

Naiver und volkstümlicher als Berthold Auerbach ist Jeremias Gotthelf (Pfarrer Albert Bitzius zu Lützeflüh im Kanton Bern, geb. am 4. Oktober 1797 zu Muskau,

gest. am 22. Oktober 1854), ein echter Dorfgeschichtenschreiber, der frisch aus seiner dorfpastorlichen Praxis heraus die Kniestücke seiner Helden entwirft und dabei nie vergißt, ihr ganzes Sonn- und Werkeltagskostüm bis auf ihre „Kühdreckhosen" aufs genaueste anzugeben. Wir haben hier freilich keine idealisierten Geßner'schen Schäfer, keine arkadischen Staffagen; wir sehen hier den Knecht, den Bauern, wie er leibt und lebt. Einige nicht unansehnliche deutsche Kritiker gerieten außer sich vor Entzücken über „Uli den Knecht" und „Uli den Pächter". Welche frische, derbe Kraft, welche realistische Zeichnung, welche Gesundheit, welche Wahrheit! Das ausgemergelte litterarische Deutschland wurde hingewiesen auf diese kraftvollen Gestalten des Volkslebens, wo seine blasierte Muse sich Erquickung holen könnte. Die Homerische Objektivität der Darstellung wurde rühmend gepriesen; und in der That war der Kampf dieser Göttinnen aus dem Kuhstalle, den Gotthelf schilderte, von einer Anschaulichkeit und Wahrheit, daß mehr als ein Sinn mit oder wider Willen in Affektion gezogen wurde. Man lese z. B. in Gotthelf's Hauptwerke: „Uli der Knecht" (1846) den Kampf der beiden eifersüchtigen Mägde Ürsi und Stini, welche beide den Knecht Uli lieben, und von denen die schöne Ürsi der häßlichen Stini einen Streich spielte, der bei allen nicht durch die moderne Kultur verderbten Gemütern ein olympisches Göttergelächter hervorrufen muß. Ürsi schleicht sich zu Uli in den Stall und schätzelt mit ihm, da

> „fing es draußen an zu poltern, zu plätschern und dann so wunderlich zu tönen, es war nicht Muhen und nicht Meckern, es war beides untereinander gerührt und gerüttelt. Ürsi jauchzte auf und schrie: „sie hat's, sie hat's!" lief hinaus, und Uli leuchtete nach; aus dem Hause liefen die Leute herbei, und da fanden sie Stini

im Mistloch, das triefende Haupt aus der schwarzen Jauche emporstreckend und gar erbärmlich schnaubend und gurgelnd, hustend und brüllend in allen Tönen. Sie konnte nicht selbst hinaus, und niemand mochte das triefende Frauenzimmer anrühren. Die ganze Haushaltung stand ums Loch herum; niemand konnte sich des Lachens enthalten, selbst die Meisterin mußte auf die Seite, weil sie nicht mehr Meisterin ihrer Mienen war. Stini streckte beide Hände empor und begann zu fluchen. Ürsi lachter immer lauter, Stini brüllte immer wüster: sie wolle es Ürsi zeigen, sobald sie heraus sei; denn das Mensch und niemand anders hätte das Loch abgedeckt, daß sie auf dem Wege zum Brunnen hätte hineinfallen müssen. Während die beiden Mägde lachten und fluchten, wollte niemand zugreifen: der eine redete vom Misthaken, der andere von einer Heugabel, der dritte meinte, man solle sie mit Pulver heraussprengen. Endlich erbarmte sich der Meister, nahm einen drei bis vier Fuß langen Knebel, hielt ihn an einem Ende und gab Uli das andere, und Stini mußte nun mit beiden Händen diesen Knebel in der Mitte fassen. So hoben sie mit Anstrengung aller ihrer Kräfte Stini langsam aus dem Loch empor. Man kann sich keine Vorstellung machen, was das im Scheine der Laterne für ein Anblick war, als die von Jauche triefende Gestalt, in schwarzen Kot gehüllt, mit den roten Augen, der blauen Nase, den weißen Lippen so nach und nach aus dem schwarzen Loche tauchte, und schwarze Ströme nach allen Seiten aus ihren Kleidern sich ergossen, bis sie endlich wie ein eigentlicher Drecksack auf festen Boden gestellt werden konnte“ u. s. f.

Das also ist die Hippokrene für unsere Poesie! Die Naturalisten sehen hier einen Vorgänger, der an Naturwahrheit nichs zu wünschen übrig läßt.

Der gute Pastor Albert Bitzius kann indes nichts dafür, daß ein Teil der Kritik ihm das Weihrauchfaß ins Gesicht schlägt. Er schrieb seine Bauernspiegel nicht, um sich damit auf dem deutschen Parnasse zu legitimieren; er schrieb nur zu Nutz und Frommen seiner Bauern; er gab nur eine Beispielsammlung zu seinen sonntäglichen Predigten, in denen er wahrscheinlich einem Abraham a Sankta Clara in der Derbheit nicht nachzueifern wagte und so das Versäumte in seinen „Musterbüchern“ nachholte! Wir wollen ihm gern zugestehen, daß er ohne moderne Tendenzen und Illusionen ist, daß seine Charaktere aus einem Gusse sind, daß er das Bauernleben bis auf die verschiedenen Arten der Stallreinigung hinab mit großer Treue schildert; daß er hin und wieder einen derben, gesunden, ja selbst erquicklichen Humor entwickelt, und daß seine Werke auch für die Heranbildung brauchbarer Dienstboten eine kräftige und wirksame Moral enthalten. Wir wollen gern zugestehen, daß einzelne Sittenschilderungen aus dem Schweizerleben, Schwung- und Ringfeste und Prügeleien recht ansprechend sind, daß einzelne Züge der Charakteristik von tüchtiger Menschenkenntnis zeugen: ja, daß dieser joviale Landpastor mit seinen bald derben, bald erhitzten Geberden, seiner bald sanften, bald fluchenden Moral, seiner bibelfesten, gegen die Aufklärung und Wühlerei wetternden Gesinnung selbst in unserer Litteratur eine eigentümliche Erscheinung ist, gegen welche der brave Voß mit seinen niedersächsischen Misthaufen noch als ein Idealist vom reinsten Wasser erscheint, und welcher oft den Eindruck eines idyllischen Blumauers macht, vor dem die Grazien Reißaus nehmen. Doch indem wir dem wackeren Biedermanne unseren Händedruck nicht verweigern, können wir von der deutschen Muse nicht ein Gleiches verlangen — sie würde wenigstens dann ihren kastalischen Quell in bedenklicher Weise trüben. In ästhetischer

Beziehung bleiben die Schriften von Gotthelf vollkommen wertlos, mögen ihre praktischen Vorzüge so groß sein, wie sie immer wollen. Der geläuterte Geschmack findet in Gotthelf's Schriften viel Widerwärtiges und Ekelhaftes, viel Plattes und Triviales. Gotthelf ist ein vortrefflicher Dorfkalenderschreiber; er hat seinen Donnergott immer in der Tasche und läßt ihn bei Gelegenheit hervorgucken; das Volk selbst mag in bezug auf die Hauswirtschaft, auf ein sparsames, ordentliches Benehmen, eine treue und ehrbare Gesinnung manche goldene Regeln aus diesen Büchern erlernen und wird sie mit Nutzen lesen, wenn es überhaupt billigenswert erscheinen sollte, auch seine Phantasie in den Mußestunden mit dem Ernste und Schmutze des Alltagslebens zu beflecken, statt sie durch eine Erhebung in freiere Regionen zu erquicken; doch weder „Uli der Knecht" noch „Uli der Pächter" (1840), noch Gotthelf's übrige, oft sehr matte, nichtssagende Schriften[1]), die zum Teil nur wirtschaftliche Arbeiten in groben Holzschnitten illustrieren, rechtfertigen den Ruf, welchen kritische Nihilisten im Vereine mit jenen unendlich „positiven" Geistern, denen eine Muse in Holzklotzschuhen willkommener ist, als mit nackten Bajaderenfüßchen, und die gegen „den Aufkläricht" eifern, welchen Gotthelf mit seinem polemischen Stallbesen fortkehrt, diesem Autor verschafft haben.

Viel zarter, inniger und sinniger, als Gotthelf, aber ohne jene naturkräftigen Hebel der Darstellung, welche die

[1]) „Bauernspiegel oder Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf" (1836); „Dursli der Branntweinsäufer" (1839); „Leiden und Freuden eines Schulmeisters" (2 Bde., 1838—1839); „Bilder und Sagen aus der Schweiz" (6 Bde., 1842—1846); „Käthi die Großmutter" (2 Bde., 1847); „Die Käserei in der Vehfreude" (1850); „Erzählungen und Bilder aus dem Volksleben der Schweiz" (3 Bde., 1850—1852); „Gesammelte Schriften" (24 Bde., 1855—1858).

Gestalten in derbster Anschaulichkeit freilich oft aus der „Mistjauche" hervorheben, viel sentimentaler und überschwenglicher, als Auerbach, aber ohne seine plastische Klarheit, Ruhe und Gemessenheit erscheint der böhmische Dorfgeschichtenschreiber Joseph Rank (geb. am 10. Juni 1817 zu Friedrichsthal im Böhmerwalde, lebte abwechselnd in Prag und Weimar, zuletzt in Wien), ein Autor, welchem vielleicht am meisten das Jean Paul'sche Ideal der Idylle vorschwebt, welcher die kleine und beschränkte Welt mit der inneren Poesie des Herzens durchleuchtet, der aber dabei oft ins Verworrene und Maßlose verfällt, so liebenswürdig auch hin und wieder seine Verirrnngen sein mögen. Die Vereinigung einer realistisch-tüchtigen Darstellung mit einer reichen Innerlichkeit ist dem Autor nicht überall so geglückt, daß nicht beides in einander spielend einen trüben Schein erzeugt hätte. Ein weitschweifiger, rhapsodischer Ton, der oft mit allen Glocken läutet, wo eine einfache Kuhschelle einen größeren Eindruck gemacht hätte, ist ein Hauptfehler dieser idealisierten Dorfgeschichten. Doch verrät sich in ihnen eine größere Erfindungskraft, als wir Auerbach und Gotthelf zuschreiben können; es giebt wenig so anmutig erzählte Dorfgeschichten, wie Rank's „Hoferkäthchen", wenig so romanhaft spannende, wie sein „Schön Minnele" (1853), wenn auch die Motivierung nicht vollkommen sauber und einleuchtend ist. Gotthelf kann nur Dorfgeschichten schreiben; er ist der Bauer in der Litteratur; bei Auerbach fühlt man den Zusammenhang zwischen seiner spinozistischen Bildung und seinen starren Volkscharakteren heraus; daß Joseph Rank aber als Dorfgeschichtenautor auftritt, das ist ein zufälliges Sicheinlassen einer dichterischen Natur mit beliebten und gangbaren Stoffen. Er tritt in „Florian", „Schön Minnele" u. a. schon aus diesen Kreisen heraus und macht die Idylle, wie Immermann, Schücking, Waldau u. a.

thun, nur zum Teile des ganzen sozialen Gemäldes. Die dichterische Wärme der Rank'schen Schilderung taucht zwar die Idylle in eine reichere Farbenpracht, trägt aber auch oft eine romantische Überreizung in ihre harmonischen Bilder hinein. In seinem Hauptwerke: „Aus dem Böhmerwalde. Bilder und Erzählungen aus dem Volksleben“ (3 Bde., 1851) entwirft Rank ein provinzielles Sittengemälde in einer Reihe sich ergänzender Bilder. Das deutsche Volksleben in Böhmen, das durch seine wehmütige Isolierung einen eigentümlichen Reiz erhält, wird uns in diesen Dorfnovellen in einer charakteristischen Weise vorgeführt. Der Roman des Autors: „Achtspännig“ (2 Bde., 1857) sucht ein kulturgeschichtliches Moment aus unserer Entwickelungsepoche zu veranschaulichen. Sein Held ist „der letzte Fuhrmann“, welcher dem Genius des Dampfes zum Opfer fällt, aber zuletzt doch die Bedeutung einer Kulturmacht anerkennen muß. Ein markiges Charakterbild hat Joseph Rank im „Dorfbrutus“ (2 Bde., 1861) gezeichnet. Auch seine Sammlungen: „Von Haus zu Haus“ (1855) und „Aus Dorf und Stadt“ (2 Bde., 1856) enthalten anmutige Erzählungen, wie z. B. „Behäbig“.

Wie Joseph Rank, der auch ein Drama, „der Herzog von Athen“, gedichtet, hat Melchior Meyr, sinnvoller und spruchreicher Lyriker und verständiger Dramatiker, in seinen „Erzählungen aus dem Ries“ (1856) und den „neuen Erzählungen aus dem Ries“ (1860) der Dorfgeschichte eine besondere Pflege zugewendet und bei aller sorgfältigen, oft weitschweifigen Detailbehandlung doch ernste und humoristische Charakterbilder aus einem Gusse geschaffen. Namentlich ist der Schneider Tobias im „Sieg der Schwachen“ ein höchst drolliges und doch nirgends karikiertes Bild eines Mutlosen. Auch das bayrische „Ries“, dies Fleckchen Erde mit seinen eigentümlichen Landschafts-

und Sittenbildern, hat Meyr mit so viel Treue und Traulichkeit geschildert, daß man sich bald dort heimisch fühlt. Ähnlich hat sich Andreas Oppermann ein anderes Winkelchen deutscher Erde ausgesucht, den Bregenzer Wald, und dasselbe mit anmutigen Genrebildern und einer gut erzählten Dorfgeschichte illustriert[1]).

In diesem Bregenzer Wald tauchte ein Dorfgeschichtenschreiber auf, der sich von seinen Vorgängern dadurch wesentlich unterschied, daß er selbst dem Bauernstand angehörte, den er schilderte, Franz Michael Felder (1839—1869). Sein Hauptwerk ist „Sonderlinge. Bregenzer Wald- und Lebensbilder“ (2 Bde., 1867), in welchem er eine so vielseitige Bildung zeigt, mit politischen und religiösen Fragen, mit unseren Dichtern wie Goethe und Lenau so vertraut ist, daß man wohl annehmen darf, ihm seien auch die Auerbach'schen Dorfgeschichten und andere Produktionen auf diesem Gebiete nicht unbekannt geblieben, so daß er bei seiner Erzählung bestimmte Muster für die Technik vor Augen hatte. Auch steht diese nur wenig hinter der Technik unserer vornehmeren Dorfgeschichtschreiber zurück. Wenn die erste Hälfte der Erzählung an großen Längen und an einer gewissen Unsicherheit der Komposition leidet, welche sich in Genre- und Charakterbilder ohne einen leitenden Faden der Handlung zu verzetteln droht, so ist dagegen in der zweiten Hälfte eine bis zur Katastrophe sich steigernde Spannung vorhanden, und diese Katastrophe selbst ist originell erfunden und drastisch wirksam; man könnte sie einen „Lawinenmord“ nennen. Denn der eine von zwei feindlichen Bauern läßt ein Gewehr abschießen, um durch die Erschütterung auf den offenen und gefährlichen Weg, den der andere wandelt, einen verderblichen Schneesturz herabzulocken.

---

[1]) „Aus dem Bregenzer Wald“ (1859).

Dies ist einer der seltensten Knalleffekte, welche die neuere Romanlitteratur aufzuweisen hat. Auch ist er keineswegs unmotiviert und in den weiteren Folgen zeigt sich die Gerechtigkeit jener „menschlichen Vorsehung", als welche unsere Romanschriftsteller sich geberden, indem sie, gegenüber dem oft unverständlichen Weltlauf, jeden richten nach seinen Werken. Ein Freigeist und ein Frömmler stehen sich in diesem Roman gegenüber; beide sondern sich ab von der Menge. Der Autor nimmt für keinen Partei, wenn er auch am Schluß den ersten noch für erziehungsfähig erklärt und aus dem Lawinenschutt zu einem besseren Leben auf Erden herausgräbt, während er den letzteren rettungslos zu Grunde gehen läßt. Absonderung scheint ihm verwerflich, nur gemeinsames Wirken rühmenswert, und so läßt er den Sohn des Freigeistes, der anfangs auch auf dem Isolierschemel saß, zuletzt in treuer Genossenschaft mit den anderen zu tüchtigen Unternehmungen zusammenstehen. Es ist das soziale Losungswort der Assoziation, das hier in den Bergen des Bregenzerwaldes ein Echo weckt. Die Darstellung Felder's hat Vorzüge, die in der That bei einem litteraturfremden Gebirgssohn überraschen müssen. Der Stil hat bei aller volkstümlichen Kernhaftigkeit doch eine edle Haltung und verfällt nirgends in die Gotthelf'sche Roheit oder das Dialektunwesen, in welchem man hier und dort das Volkstümliche sucht; ja in einzelnen Naturschilderungen, namentlich gegen den Schluß hin, erhebt er sich zu einer markigen Energie und dichterischem Schwung. Die Volksszenen, die Genrebilder aus Wirtshaus und Kirche, die Unterhaltungen und Schlägereien der Bauern tragen das Gepräge der Lebenswahrheit. Auch beschränkt sich die Dorfnovelle nicht auf Feld und Stall und die Privatverhältnisse der Bauern; es spielen die religiösen Kämpfe mit herein; der ultramontane Pfarrer, der freigeistige Doktor bringen die geistigen Kämpfe

in das stille Bergthal; auch die politischen Verwickelungen, die österreichischen Kriege blieben nicht unberührt. Der Bauer strebt hinaus in das Reich der Bildung. Das beweist der Felder'sche Roman, während unsere Romanbauern von allen diesen Einflüssen abgesperrt werden, damit teils das reine Arkadien, teils der nackte Realismus keine Einbuße erleide. Die Charakterbilder sind übrigens auch außer den beiden Hauptcharakteren trefflich gezeichnet: der milde, tüchtige Senn, der spekulierende Ackerswirt, der verlorene Sohn Klausmelker und das Liebespaar, das nicht ohne idyllische Anmut ist. In der Schilderung der realen Verhältnisse, des Kuhhütens auf der Alm, des Heuhauens, der Winterlandschaft, des Lawinenfalls schlägt natürlich der vorarlberger Poet die mehr touristischen Dorfnovellisten, die hinter den Bergen wohnen.

In Felder zeigte sich der moderne, den Unterschied der Stände ausgleichende Bildungsprozeß, welchen ein anderer Autor, der geistreiche Ästhetiker Adolf Zeising, zum Motiv seines dorfgeschichtlichen Romans: „Joppe und Krinoline" (3 Bde., 1865) gemacht hat. Die Heldin desselben ist eine feingebildete Dame, welche sich selbst erniedrigt und Magdgestalt annimmt, um den Geliebten, einen tüchtigen Bauernburschen, heiraten zu können, indem sie sich bei dem Vater desselben verdingt und so dessen Gunst zu gewinnen sucht. Das Motiv steht etwas auf der Spitze, aber die Durchführung ist voller Leben; die Alpennatur mit ihren Bergseen und schroffen Abgründen greift lebendig in die Handlung ein, und das Volksleben ist in anziehenden Genrebildern geschildert [1]).

[1]) Adolf Zeising hat außerdem den Künstlerroman und den humoristischen, den ersteren mit der Feinsinnigkeit, die man von dem Ästhetiker erwarten darf, den letzteren mit einer gewissen Vorliebe für das Barocke angebaut: „Meister Ludwig Tieck's Heimgang"

Ein Autor von hervorragender Begabung, den wir schon unter den Lyrikern erwähnten, **Gottfried Keller**, hat ebenfalls wie Gotthelf den Schweizer Volksgeist geschildert, aber mit weit feinerem Gehalt als dieser. Sein großes Hauptwerk: „**Der grüne Heinrich**" (4 Bde., 1854—55, zweite Bearbeitung 1879—80), das bei seinem Erscheinen einiges Aufsehen erregte und mit dem sich die hervorragende Kritik damals eingehend beschäftigte, welches aber das größere Publikum nicht in gleichem Maße anzog, ist ein Künstlerroman, der im Inhalt an die Romane der romantischen Schule und den Wilhelm Meister, in der Darstellungsweise, den breiten Einschiebungen und Einschachtelungen, den oft selbstgenugsamen, reichen Naturschilderungen, der Vorliebe für Ausmalung der Kindheit- und Jugendjahre an Jean Paul erinnert. Der „grüne Heinrich" ist ein Künstler, der es in seiner Laufbahn zu nichts bringt; was ihn fördern sollte, erweist sich vielfach als hemmend für ihn, und es liegt in seinem träumerischen Naturell eine Schranke für eine tüchtig zugreifende Thätigkeit. Desto reicher ist seine Gemütswelt, und Keller leuchtet in alle ihre Tiefen hinein; da zeigt sich oft ein Farbenspiel von wunderbarem Glanze und großer Mannigfaltigkeit. Die Handlung des Romans selbst ist dürftig und bei einer kurzen Erzählung derselben würde man es unbegreiflich finden, wie der Dichter damit vier Bände füllen konnte. Ungefähr die Hälfte nehmen die engeren Aufzeichnungen des „grünen Heinrich" über seine Kindheit und Jugend ein; hier finden wir viel Frisches, jedenfalls Selbsterlebtes. Das Bild des Vaters, vor allem das der Mutter,

---

(1854); „**Reise nach dem Lorbeerkranz, humoristisches Lebensbild**" (2 Bde., 1861); „**Gunst und Kunst**", Roman aus den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts (3 Bde., 1865); „**Hausse und Baisse**" (3 Bde., 1864).

eine tüchtige, poesievolle Zeichnung, tritt lebendig vor uns hin, ebenso die Gespielen und das ganze Treiben der Kinderwelt. In vorgerückteren Jahren berührt die Liebe in Doppelgestalt das Herz des jungen Helden: die zarte Anna, welche die sanftesten Akkorde seines Seelenlebens anschlägt, die üppige Judith, welche ihn mit sinnlichem Zauber berauscht, sind in anmutigen Kontrast gestellt. Schweizer Volkssitten, besonders die Tellaufführung durch das Volk selbst und mit dem Hintergrunde der freien Schweizer Naturwelt heben das Genrebild zu nationaler Bedeutung. Ein unausgegorener Charakter, eine verfehlte Existenz, ein früher Tod aus innerstem Herzeleid — um diesen gleichsam immergrünen Heinrich interessant zu machen, bedurfte es einer genialen Gestaltungskraft.

An künstlerischem Maß, an knapper, gedrungener Form sind dem großen Roman Keller's weit überlegen seine Erzählungen: „die Leute von Seldwyla“ (1856, später 4 Bde., 1874), jedenfalls das Vollendetste, was seine Muse geschaffen hat. Paul Heyse spricht von den „unsterblichen Seldwylern“ und nennt Keller den Shakespeare der Novelle. Vielleicht mag zu diesem Lobe die Perle der Sammlung, die Erzählung: „Romeo und Julia auf dem Dorfe“, Anlaß gegeben haben, die Geschichte einer innigen Liebe zwischen den Kindern zweier Bauern, die von erbitterter Feindschaft beseelt und dadurch zuletzt verkommen und zu Grunde gegangen sind. Der letzte Festtag dieser Liebe mit seinem wehmütigen Glücksschimmer und der Tod der Liebenden, die sich von dem losgeankerten Heuschiff in die Fluten stürzen, ist mit einem wahrhaft magischen Farbenzauber geschildert. Im übrigen werden uns von den lustigen Leuten von Seldwyla mancherlei anziehende und ergötzliche Exemplare vorgeführt. In der erwähnten Sammlung der letzten Auflage verdient am meisten die Novelle „Dietegen“

hervorgehoben zu werden, in welcher die tragischen Schlagschatten am tiefsten und schwersten fallen, lieblich Inniges und grauenhaft Schreckliches mit einander wechselt. Wenn auch in den „Züricher Novellen" (2 Bde., 1878) die Darstellungsweise Keller's nicht die gleiche helle, bezaubernde Farbe erreicht, wie in den „Leuten von Seldwyla", wenn das Alltägliche bisweilen auch in trockenem Tone geschildert wird, so sind doch auch hier die Vorzüge seines markigen Talents anerkennbar. Diese Novellen wurzeln im Boden der Stadt Zürich und haben zum Teil einen historischen Hintergrund, wie die des Schweizer Dichters K. F. Meyer. Ein eigenartiges Charakterbild ist Keller's letzte Erzählung: „Martin Salander" (1886). Wenn sie auch nicht von Alltäglichkeit und einer gewissen Spießbürgerlichkeit ganz freizusprechen ist, wenn auch dem Hauptcharakter und den Kaufmannskreisen, in denen sich die Handlung bewegt, aller romantische Reiz fehlt, so ist doch in dem Werke die Kunst der Gestaltung, der Beleuchtung, der feinen Detailmalerei und der stimmungsvollen Wirkung durch einfache Mittel anzuerkennen. Noch erwähnen wir von Novellen kurz „das Sinngedicht" (1882), die manches Originelle und Tiefsinnige enthält, und die „Sieben Legenden" (1872), eine Übertragung kirchlicher Überlieferungen ins Weltliche, nur selten mit leichter, spöttischer Beimischung, meistens ohne Gefährdung ihres echt menschlichen Kerns. Unter den Dichtern der deutschen Schweiz nimmt der mannhafte, tiefempfindende, eigenartige Keller jedenfalls den ersten Rang ein [1]).

Mit der Pflege der Dorfgeschichte hing die Pflege des Volkskalenders zusammen, dessen Hauptnahrungsstoff die Dorfgeschichte war. Schon Auerbach hatte in wiederholten Anläufen mehrere Jahrgänge eines „Gevattermanns" heraus-

[1]) Eine Gesamtausgabe von Keller's Schriften erschien nach seinem Tode, am 14. Juli 1890, in zwölf Bänden (1890).

gegeben. Pfarrer Wilhelm Oertel zu Horn auf dem Hundsrück gab unter dem Namen W. O. von Horn seit 1846 eine „Spinnstube“ heraus, einen Dorfkalender mit Dorfgeschichten, den er durch „Rheinische Dorfgeschichten“ u. a. ergänzte. Diese Genrebilder waren etwas weichlich und süßlich in ihrer Färbung.

Sobald die Dorfgeschichte ein Modeartikel der Litteratur geworden war, schien es unvermeidlich, daß jede deutsche Provinz und Landschaft ihre Bauern gedruckt sehen wollte, daß die verschiedensten Autoren die bekannten Bräuche des Volkes dichterisch zu verwerten strebten. So entstanden die tüchtig entworfenen Oberlausitzischen Dorfgeschichten von Ernst Willkomm, die frivolen elsässischen von Alexander Weill, die schweizerischen von Alfred Hartmann („Kiltabendgeschichten“, 1853), Arthur Bitter („Geschichten aus dem Emmenthal“, 1857), Th. Meyer-Merian u. a., die erzgebirgischen von Wildenhahn, die rheinischen von Wolfgang Müller, die norddeutschen von R. Ernst und Georg Schirges. Westfälische Dorfgeschichten „Von der rothen Erde“ (1887) hat Friedrich Otto Weddigen (geb. in Minden am 9. Februar 1851, gegenwärtig Gymnasiallehrer in Wiesbaden) geschrieben; sie haben treues Lokalkolorit und sind zum Teil glücklich erfunden. Solche Erfindungsgabe zeigt sich auch in seinen „Märchen“ (1884), welche mehrere Auflagen erlebten, während in seinen Gedichten oft ein kräftiger, gebieterischer Ton angeschlagen ist. Über wichtige litterarische Fragen und auch solche der Schulreform hat Weddigen in zahlreichen Schriften sich treffend und freimütig ausgesprochen. Südbayrische Dorfgeschichten hat Lentner verfaßt, der sich auch in einem größeren Werke: „Ritter und Bauer“ (2. Aufl., 3 Bde., 1844) etwas weitschweifig und in altfränkischem Stile, aber nicht ohne erzählendes Talent versuchte. Neben Lentner hat

Hermann von Schmid, ein beliebter Erzähler der „Gartenlaube“, bayrisches Volksleben mit tüchtigen Strichen gezeichnet. Hermann Theodor von Schmid ist geboren am 30. März 1815 zu Weizenkirchen in Oberösterreich; nach juristischem Studium in München wurde er dort Rechtspraktikant und Aktuar, 1850 wegen Beteiligung an der politischen Bewegung der Vorjahre in Ruhestand versetzt; er war kurze Zeit Dramaturg und Direktor des Münchner Aktien- und Volkstheaters am Gärtnerplatz, obschon die Erfolge jeder volkstümlichen Reformbestrebungen hier nicht seinen Wünschen entsprachen; er starb am 19. Oktober 1880 in München. Seine erste Dorfgeschichte, die Anklang fand, war „das Schwalberl“ (1861). Von den in verschiedenen Sammlungen und den „Gesammelten Werken“ (50 Bde., 2. Aufl., 1864—69) veröffentlichten Erzählungen heben wir das stimmungsvolle „Almenrausch und Edelweiß“ hervor, welches wie die „Z'widerwurzen“ auch dramatisiert auf der Münchner Volksbühne erschien, ferner: „die Mondweihnacht“, „die Venediger“, „St. Bartholomä“, „Im Morgenroth“. Von seinen größeren Romanen, welche meistens in Bayern oder Österreich spielen, ist „Mütze und Krone“ (5 Bde., 1869), welches allerdings einen der freien Phantasie angehörigen Mittelstaat zum Hintergrunde hat, wohl der bedeutendste: er schildert Reformbestrebungen von oben, bei denen Fürst und Minister sich die Hand reichen, bis der erstere erlahmt und zuletzt auch der zweite bei dem schwachen Charakter des Fürsten, welcher außerdem der Frau des Freundes nachstellt, die Vergeblichkeit seiner Mühe einsieht. Von den historischen Romanen erwähnen wir „der Kanzler von Tirol“ (1862) und „Konkordia“ (5 Bde., 1873), eine Kirchengeschichte aus Bayern, in welcher geschichtliche Persönlichkeiten aus dem vorigen Jahrhundert, Karl VII.,

der Wittelsbacher auf dem deutschen Kaiserthron, König Friedrich II. und Maria Theresia mit feinen und treffenden Zügen charakterisiert sind. Auch im höheren Drama hat sich Hermann von Schmid versucht: sein „Columbus“ (1874) scheiterte bei vielen einzelnen Schönheiten an dem epischen Charakter des Stoffes; glänzender war „Straßburg eine deutsche Stadt“. Seine Dichtung „Winland oder die Fahrt ums Glück“ (1877) bewegt sich in den buntesten metrischen Formen; sie spielt im 13. Jahrhundert, dessen historische Ereignisse verwebt sind in die Handlung, welche die Befriedigung einer ins Weite gehenden Sehnsucht in der stillen Heimat verherrlicht, wo der Schüler des Philosophen Roger-Bacon im Geiste seines Lehrers wirkt und sterbend in einer Vision das lange gesuchte Winland erblickt.

Ein anderer Volksschriftsteller, Maximilian Schmidt, nimmt ebenfalls oberbayrisches Volksleben zum Hintergrunde seiner Geschichten. Maximilian Schmidt ist am 25. Februar 1832 zu Eschlkamm im bayrischen Walde geboren, trat später in Militärdienste und nahm 1874 als Hauptmann seinen Abschied. Später erhielt er den Titel eines Hofrats. Schmidt hat das Volksleben seiner Heimat genau studiert; er schildert nicht bloß die Volkssitten in lebendigen Genrebildern, er verwebt bisweilen selbständige Kulturbilder in seine Erzählungen, indem er eine Genesis jener Sitten zu geben sucht. Von seinen Erzählungen erwähnen wir: „der Schutzgeist von Oberammergau“, „der Leonhardsritt“, „die Musikanten vom Tegernsee“, „'s Liserl“, „Johannisnacht“. Die Charaktere in diesen Erzählungen sind scharf gezeichnet, die landschaftlichen Schilderungen ansprechend, namentlich die Panoramen der oberbayrischen Seen in wechselnder Beleuchtung stimmungsvoll ausgeführt; manche Erfindung ist originell. Seit dem Jahre 1880

hat Schmidt eine große Produktivität entwickelt, auch oberbayrische Volksstücke auf die Bühne gebracht[1]), nach dem Vorbilde Ludwig Ganghofer's, dessen Volksdramen wir schon früher besprochen. Ganghofer, am 7. Juli 1855 in Kaufbeuren geboren, jetzt als Journalist in Wien lebend, ist eines Försters Sohn und hat schon in früher Jugend die Wälder und Berge seiner Heimat durchwandert. Gleichwohl begann er seine litterarische Laufbahn nicht als Dorfgeschichtenschreiber, sondern als ein an Heinrich Heine sich anlehnender Dichter mit seinem Liederbuche „Vom Stamme Asra" (1879), das später in zweiter Auflage unter dem Titel „Bunte Zeit" erschien. Neben Heine'schen Pikanterien fanden sich derbe Scheffel'sche Kneiplieder; die zweite Sammlung „Heimkehr" (1883) ist eigenartiger und enthält ansprechende Landschaftsbilder und in knappem Ton gehaltene Balladen. Auch später hat Ganghofer Romane geschrieben, welche durchaus nicht den Charakter von Dorfgeschichten tragen, wie der Künstlerroman „die Sünden der Väter" (2 Bde., 1885), in welchem mehrere geniale, sittlich verwahrloste Künstler mit ihren Liebschaften und natürlichen Kindern die Hauptrolle spielen, ein Roman von verwickelter Anlage und oft weitschweifigen, grüblerischen Gedankengespinnsten. Das war nicht der Boden für Ganghofer's Talent; mit Keller's „grünem Heinrich" konnte er auf diesem Gebiete nicht wetteifern. Dafür atmen seine oberbayrischen Wald- und Dorfgeschichten frische Landluft und „Bergluft". Den letzten Titel führt eine Sammlung von Hochlandsgeschichten (1885), denen sich die größere Hochlandsgeschichte „Edelweißkönig" (2 Bde., 1886) anschließt. In dem Reiche der Jäger, Wilderer und Sennerinnen spielt die in frischem,

[1]) Vergl. „Gesammelte Werke" (1884 u. flgde., bisher 9 Bde.).

volkstümlichem Ton gehaltene Erzählung „der Jäger vom Fall" (1883), während „der Unfried" (1888) einen halb irrsinnigen Schwärmer zum Helden hat, der ein Abrahamsopfer nach altbiblischem Muster inszenieren will. Es ist dies die originellste von Ganghofer's Erzählungen, und es fehlt ihr auch nicht an dichterischem Reiz, indem anmutige Idyllik in Kontrast gestellt ist mit dem grausam-gewaltthätigen theosophischen Wahnsinn; doch steht das Hauptmotiv etwas auf der Spitze. Die österreichische Dorfgeschichte fand gemütvolle Pflege durch August Silberstein, dessen „Alpenrose von Ischl" (2 Bde., 1866) viel Anmutendes enthält, während „Land und Leute im Roßwalde" (1868) eine von humanem Geiste durchwehte, historische Skizze des Lebens der Protestanten in Österreich ist. Silberstein, der auch in lyrischen Klängen den Ton schlichter Empfindung glücklich trifft, hat später das Gebiet der traulichen Dorfidylle verlassen und in seinem Roman: „Glänzende Bahnen" (3 Bde., 1872) mit energischer Farbengebung und Juvenalischer Satire das Leben und Treiben in den Kreisen des Wiener Gründertums, der neu aufgekommenen haute-finance geschildert. Der Held ist ein solcher „Ringstraßenbaron", dessen Herrlichkeit ein tragisches Ende nimmt. Genaueste Kenntnis aller dieser Verhältnisse und eine kühn zugreifende Darstellungsweise charakterisieren den ganzen Roman, in welchem einzelne Schilderungen aus dem Leben der Börse und der Redaktionsbüreaus sowie aus dem gesellschaftlichen Leben der Börsenbarone durch ihre rücksichtslos einschneidende Lebenswahrheit fesseln.

Als steirischer Volksnovellist und Volksdichter trat Petri Kettenfeier Rosegger[1]) auf, ein steirischer Michael

[1]) „Tannenharz und Fichtennadeln" (1870); „Sittenbilder aus dem steirischen Oberlande" (1870); „Zither und

Felder, voll warmen Naturgefühls und Liebe zur Heimat, ein Kämpfer für ein freieres Leben gegen die Verknöcherungen des steirischen Bauernstandes. In seinen Schriften finden sich originelle Charakterzeichnungen und psychologische Studien von Interesse. Rosegger ist am 31. Juli 1843 zu Alpel bei Krieglach in Steiermark geboren, der Sohn von Bauern, mütterlicherseits aus der Familie eines Kohlenbrenners herstammend. Bis 1860 half er den Eltern bei den Arbeiten in Wald und Feld und als Hirte. Dann kam er zu einem Schneider in die Lehre und zog mit ihm im Lande umher bald in diesem, bald in jenem Dorfe arbeitend: Lesen und Schreiben hatte er früher nur von einem ebenfalls umherziehenden Dorfschulmeister gelernt; gleichwohl versuchte er sich schriftstellerisch in Gedichten, Dramen und Aufsätzen, welche 1864 die Aufmerksamkeit des Redakteurs der „Grazer Tagespost“ erregten, welcher für die Ausbildung des Dichters die notwendigen Mittel aufbrachte. Rosegger besuchte die Grazer Handelsakademie: ein Stipendium des steiermärkischen Landesausschusses ermöglichte ihm die Fortsetzung seiner Studien. Seit 1869 war er selbständig als Schriftsteller thätig, machte Reisen nach Norddeutschland, Holland, der Schweiz, Italien, trat in nähere Beziehungen zu den österreichischen Dichtern, die ihm doppelt willkommen waren, seitdem er die Monatsschrift: „Heimgarten“ (seit 1876) herausgab. Er lebt teils in Graz, teils in Krieglach. Aus seiner Lebenslaufbahn ist es begreiflich, daß seine Muse aus dem frischesten Bergquell schöpft, denn er ver-

---

Hackbrett“, Gedichte (1870). „Aus dem Walde“ (1874), „Aus Wäldern“ und Bergen (1875); „In der Einöde“ (1872); „Geschichten aus den Alpen“ (2 Bde., 1873); „Sonderlinge aus dem Volk der Alpen“ (3 Bde., 1875); „Streit und Sieg“, Novellen (2 Bde., 1876), „Neue Waldgeschichte“ (1884) u. a. Skizzen, Bilder, Novellen.

lebte ja seine Jugend als ein echter Dörfler unter dem Volke der steirischen Alpen. Und nur selten hat er seine Hippokrene wo anders gesucht als in den heimatlichen Bergen; doch sie sprudelte ja auch mit unerschöpflicher Fülle, und dabei war er stets, wie er selbst mitteilt, der freie Erfinder seiner Geschichten; er erzählte keine Vorgänge, die sich wirklich in jenen Dörfern begaben, mochte er auch für seine Charaktere, Gestalten und Sonderlinge, die er oft als selbstständige Porträts ohne novellistische Einkleidung hinzeichnete, die Modelle der Alpenwelt entnehmen. Wie groß seine Produktivität ist, geht schon daraus hervor, daß seine „Ausgewählten Schriften“ (1880—83) achtzig Lieferungen füllen. Und obgleich alle auf einen und denselben Grundton gestimmt sind, so ist doch seine Phantasie reich an immer neuen Motiven. Zu einer Naturgeschichte des Volkes seiner Heimat geben besonders die „Gestalten“ und noch mehr die „Sonderlinge“, die wie seltsame Auswüchse aus dem Menschenwalde des Alpenvolkes hervorragen, charakteristische Beiträge. „Der Dorfmessias“, der den Kampf der Bildung mit bäuerlichem Vorurteil schildert, ist wohl die interessanteste der Geschichten, welche der dritte Band dieser sonst meistens Charakterskizzen enthaltenden Sammlung bringt. Die bedeutendste der größeren Erzählungen Rosegger's ist „der Gottsucher“ (1883), eine eigentümlich düstere Charakter- und Seelenstudie. Hoch auf den Bergen in den Wäldern wohnt eine verwilderte Gemeinde, noch heidnischen Gebräuchen hingegeben, das Sonnenwendfest feiernd, während das Kloster im Thal ihr einen Seelsorger geschickt hat, der zugleich als Vogt über ihr waltet und gegen die alten Gebräuche mit schneidender Schärfe einschreitet: da beschließt die Gemeinde in höchster Erbitterung, den Pfarrer zu töten; es wird darum gelost, wer den Beschluß ausführen soll. Wahnfried zieht das Los und schlägt den Geistlichen am Altar nieder; dann

flüchtet er in die Wälder. Über die Gemeinde wird Acht und Bann verhängt; da werden ihre Mitglieder zu zügellos wilden Gesellen, zu Dieben und Räubern. Wahnfried kehrt zurück, er will ihnen einen neuen Gott geben; er führt den Kultus des Feuers ein und verbrennt, als das Fest im Gange ist, den hölzernen Bau, sich selbst und die Genossen. Der Stoff hat etwas fremdartig Unheimliches, phantastisch Wildes; aber die Behandlungsweise ist sehr stimmungsvoll, sodaß man im Banne der Erzählung bleibt. Die landschaftlichen Schilderungen atmen den würzigen Walddust der Rosegger'schen Muse.

Eine Abart der Dorfgeschichte ist die jüdische Dorf- und Stadterzählung, die in Leopold Kompert's feingeistigen Kabinetsstücken eine Epoche machende Bedeutung gewonnen hat. Wie fremdartig uns auch diese Welt der Synagoge, dieser althergebrachten Sitte der Judengasse, der jüdische Zeremoniendienst in der „Jahrzeit", Gestalten wie die „Seelenfängerin" und „Gottes Annehmerin" berühren mögen, es ist dem Autor gelungen, diese geistig starre Welt für uns gefühlvoll zu beleben, das allgemein Menschliche in diesen sozialen Versteinerungen hervorzuheben [1]). Leopold Kompert war jüdischer Herkunft, geb. am 15. Mai 1822 zu Münchengrätz in Böhmen, studierte in Prag unter Entbehrungen jeder Art, nahm dann mehrmals Hauslehrerstellungen an, und war eine Zeit lang Angestellter der Wiener Kreditanstalt, journalistisch bei Preßburger und Wiener Zeitungen thätig, bis er sich ausschließlich der schriftstellerischen Laufbahn widmete; er starb in Wien am 23. November 1886. In dem letzten Jahrzehnt seines dichterischen Schaffens gab er die knappe Form seiner Erzählungen auf und verfaßte einige

[1]) „Ghetto-Geschichten" (1866); „Neue Geschichten aus dem Ghetto" (2 Bde., 1860); „Geschichten einer Gasse" (2 Bde., 1865).

Romane: „Zwischen den Ruinen" (1876) und „Franzi und Heinri" (2 Bde., 1881). Der letztere enthält die Geschichte zweier Wiener Kinder, die niemanden lieb haben, dabei gegen das Gesetz verstoßen und als Diebe und Diebeshehler vor Gericht gestellt werden. Es ist viel feine Erfindung in dieser seltsamen Geschichte, auch sind die Charaktere aus dem jüdischen Volksleben eigenartig gezeichnet. Nur die zwischen Erzählung, Tagebuch und Gerichtszeitung schwankende Form läßt harmonische Einheit vermissen [1]).

Durch den von Heine mit übermütiger Burschenlust durchpilgerten Harz wanderte jetzt mit ernster Hingabe an Natur und Volksleben Heinrich Pröhle [2]) (geb. am 4. Juni 1822 zu Satuelle im Magdeburgischen als Sohn eines Pfarrers), ein Autor von volkstümlicher Tüchtigkeit des Strebens und der Gesinnung, den Heine freilich für den Atta Troll des Harzes erklären würde.

Was die Dorfgeschichte im ganzen betrifft, so war die Einkehr in das deutsche Gemüt, das liebevolle Versenken in die heimatliche Sitte und die realistische Tüchtigkeit der Zeichnung, zu der diese Stoffe selbst führten, ein nicht unbedeutendes Ferment der modernen Litteratur, wenn es auch in einseitigen Übertreibungen zur Unmanier und einer wenig begründeten Abneigung gegen die ideale Poesie führte.

---

[1]) Leopold Kompert's „Sämtliche Werke" erschienen in 8 Bdn. 1881—83.

[2]) „Aus dem Harze". Skizzen und Sagen (1851); „Walddrossel". Ein Lebensbild (1851). „Harzsagen" (1853), „Harzbilder" (1855). „Erzählungen aus dem Harz" (1862). „Deutsche Lieder und Oden" (1870) u. a.

Fünfter Abschnitt.

Der naturalistische Roman.

Die Romantheorien Zola's. — Hermann Heiberg. — Max Kretzer. — J. G. Conrad. — Karl Bleibtreu. — Hermann Conradi. — Konrad Alberti. — Wilhelm Walloth. — Hermann Sudermann.

Wir haben bereits früher das Evangelium des neuen Kunstprinzips, des Naturalismus, das zuerst an der Seine verkündigt wurde, erörtert: es bleibt uns hier noch übrig, die Romantheorie Emil Zola's näher ins Auge zu fassen, da diese bei uns in Deutschland Schule gemacht hat. Zola stellt alle bisherigen Anschauungen über das Wesen des Romans auf den Kopf; nicht bloß seine Vorgänger aus unserem Jahrhundert stößt er beiseite; nein, das neuentdeckte Prinzip läßt auf einmal die erzählende Litteratur aller Zeiten als auf Irrwegen befindlich erscheinen; es sind Mißgriffe von Jahrtausenden und gleichsam „mit gewalt'gem Fußstoß hinter sich," schleudert der neue Reformator den Roman aller Säkula in den Schlund der Wellen.

Man war bisher der Ansicht, daß der Roman hervorgehe aus der Lust zu fabulieren, welche dem Menschen eigen ist, daß die Phantasie der Dichter ihn schaffe und die Phantasie der Leser zu freudiger Aufnahme entzünde. So war's der Fall schon bei den chinesischen und japanesischen Erzählungen, bei den mongolischen Märchen, bei dem griechischen Roman des Jamblichos, Achilleus Tatios, bei dem Ritterromane des Mittelalters, bei den Romanen von Walter Scott, Viktor Hugo, Eugène Sue und allen andern, welche das Lesepublikum der Neuzeit fesselten, und wenn ein Dichter, dem Zuge der

Phantasie folgend, in ihre freie Erfindung noch einen geistigen Gehalt hineingeheimnißte, der gleichsam als die innere Seele den ganzen Organismus durchdrang, so galt das als eine litterarische That, durch welche das Dichtwerk eine höhere Stellung und Bedeutung gewann. Doch das alles erscheint für Zola als ein überwundener Standpunkt: schon das Wort „Roman" ist ihm mißliebig; der Roman soll eine Studie werden; die Romandichter haben nichts zu thun, als die Protokolle der Wirklichkeit aufzunehmen und deshalb ist für sie der Sinn für das Wirkliche, „le sens réel", wichtiger als alle Phantasie. Man war bisher der Ansicht, daß dieser Sinn allerdings für einen Naturforscher, Maschinenbauer, Ingenieur von ausschlaggebender Wichtigkeit sei, nicht aber für einen Dichter, dem er zwar nicht fehlen dürfe, dessen Begabung aber in erster Linie in der schöpferischen Macht der Phantasie liege. Doch für Zola ist der Romanschriftsteller nur observateur und experimentateur. In seinem Aufsatz über den „Roman experimental" legt er ausdrücklich die Auseinandersetzungen des berühmten Physiologen Claude Bernard, zu Grunde und macht ohne weiteres die Nutzanwendung derselben für den Roman — eine Transposition von sehr zweifelhafter Berechtigung. Wie der naturwissenschaftliche Beobachter den Phänomenen nachforscht, die er sich nicht verändern läßt, sondern so hinnimmt, wie die Natur sie ihm darbietet, so soll der Romanschriftsteller die Thatsachen beobachten, den Ausgangspunkt festsetzen, das Terrain aufnehmen, auf welchem die Personen sich bewegen, die Phänomene sich entwickeln, und wenn der Naturforscher dann das Experiment macht, seine Untersuchungen dadurch fortsetzt, daß er zu irgend einem Zwecke die natürlichen Erscheinungen abändert und modifiziert und sie in Umstände oder Bedingungen versetzt, welche die Natur nicht darbot, so soll der Romanschriftsteller ebenfalls sein Experiment machen, seine Personen sich in

einer besonderen Geschichte bewegen lassen, um daran zu zeigen, daß die Folge der Thatsachen eine solche ist, wie sie die notwendige Entwickelung der studierten Phänomene verlangt. Und der Roman ist das Protokoll dieses Experiments. Hier macht sich aber ein großer Unterschied geltend: das Experiment ist eine an die Natur gerichtete Frage, welche von dieser durch eine neue Thatsache beantwortet wird; wenn ich aber einen dem Leben entnommenen Charakter in eine Reihe selbsterfundener Entwickelungen versetze, so ist das kein wissenschaftliches Experiment mehr, welches ein sicheres Facit ergiebt, sondern es wird auf die Logik des Romandichters ankommen, ob die Folge der Begebenheiten sich nach dem Gesetz innerer Notwendigkeit vollzieht. Diese Logik selbst beruht aber auf der Intuition, auf der Gabe des Dichters, einen Charakter so lebendig anzuschauen und zu gestalten, daß jeder Leser von der innern Notwendigkeit seines Denkens, Fühlens und Handelns überzeugt ist. Das hat mit der exakten Forschung nichts zu thun und nichts mit dem Sinne des Wirklichen. Nicht aus der Analyse heraus schafft der Dichter, sondern aus der Intuition. Für die Forschung wird stets ein unauflöslicher Rest bleiben; sie kann das allgemeine Gesetz, sie kann die Gattung und Spezies ergründen, aber die individuelle Eigenart geht in keiner wissenschaftlichen Formel auf: dafür giebt es nur einen Schlüssel, das dichterische Genie. Wenn die Retorte der exakten Forschung in das dichteriche Laboratorium gebracht wird, so kann sie nur einen Homunculus erzeugen.[1]) Daß indes diese ganze Theorie lahm und hinfällig ist, beweist am schlagendsten Zola's eigenes Beispiel. Seiner Phantasie sind die Gestalten entsprungen, die er uns in seinen Romanen vorführt, mag er immerhin,

[1]) Vergl. meinen Aufsatz über den „naturalistischen und photographischen Roman in Frankreich" in den „litterarischen Totenklängen und Lebensfragen" (1885).

wie viele andere Romandichter, Modelle benutzt haben, und ebenso sind die Vorgänge, die er erzählt, seine eigene freie Erfindung. Darüber kann aber kein Dichter hinaus und wissenschaftliche Experimente haben keinen Platz in der Poesie, Lebenswahrheit hat schon der Realismus auf seine Fahnen geschrieben. Gotthelf'schen und Auerbach'schen Dorfgeschichten, Romanen wie „Soll und Haben“ kann man nicht zum Vorwurf machen, daß ihnen der Sinn des Wirklichen fehle, ja zum Teil haben sie selbst die Wirklichkeit allzugetreu abgeschrieben. Und was das Zola'sche milieu betrifft, — ist das Leben und Treiben in einer Materialwarenhandlung und der Geist ihrer Angestellten in „Soll und Haben“ nicht mit ebensolcher photographischen Treue geschildet, wie das Leben und Treiben in einer Putzwarenhandlung in Zola's „au bonheur des dames“? Gleichwohl ist der Naturalismus nicht bloß ein neuer Name für eine alte Sache; er bringt in der That in Lehre und Beispiel einiges Neue, sodaß seine Jünger in Deutschland, wenn sie sich als litterarische Revolutionäre geberden, einen gewissen Anhalt in Zola's Schriften finden. Nur kommen diese Neuerungen nicht der Litteratur, nicht dem Roman, um den es sich hier handelt, zu statten. Wenn schon veraltete Ästhetiker wie Batteux die Naturnachahmung als das A und O aller Kunst betrachtet haben, so geht der Naturalismus freilich tiefer; er will sich auf die Basis der wissenschaftlich erforschten Natur stellen. Doch auch so fehlt ihm das ästhetische Regulativ; in diesem Mangel soll indes gerade sein Vorzug liegen. Das proklamiert ja auch das jüngste Deutschland, und wir finden in diesen Romanen alle diese mannigfaltigen Vorzüge ausgeprägt, in denen wir meistens ästhetische Fehler sehen.

Zunächst der Mangel an Komposition. Nach Zola braucht der Romanschriftsteller nur einen lambeau, nur einen Fetzen des wirklichen Lebens zu erfassen. Wenn es hoch

kommt, sind es mehrere Fetzen — das genügt für einen Roman. Eine ineinandergehende Handlung — veralteter Luxus; in den Kontrast gestellte Charaktere — künstlerische Spielerei; ein Grundgedanke, der sich in allen Kreisen der Handlung spiegelt — ästhetischer Zopf; die Lust zu fabulieren, die phantasievolle Erfindung, die uns in Spannung versetzt — nur noch für Kindermärchen und Ammenstuben geeignet. Der Roman soll nur eine Studie des wahren Lebens sein; man packt ein Stück davon und nimmt's unter die Lupe; wo es anfängt oder aufhört, ist gleichgültig. Kompositionslosigkeit ist das Ideal des naturalistischen Romans. Einige Werke Zola's entsprechen demselben vollkommen; in andern setzt sich Phantasie und Instinkt des Dichters gegen diese Theorie zur Wehr. In den besseren Romanen, selbst in „Nana", ist ein Zusammenhang freierfundener Handlung, dem es durchaus nicht an Spannung gebricht. Es würden ja sonst auch die Leser ausbleiben. In „la curée" und seinen Erstlingswerken ist Zola ein Romandichter wie alle andern — der Instinkt des Erfolgs beherrscht ihn, und sein Talent bietet ihm die Hilfsmittel zur Erreichung derartiger Wirkungen, die in seinem ästhetischen Kodex nicht verzeichnet sind. Jenes Prinzip hat sich indes bei der jüngsten Schule in Deutschland eingebürgert. Manche Vorkämpfer proklamieren es mit vollen Backen. Zur Komposition gehört Talent, Phantasie, Erfindung — wenn man dergleichen nur in geringerem Maße besitzt, so ist es ja erfreulich, nicht bloß davon absehen zu dürfen, sondern die Schranke des eigenen Talentes verherrlichen zu können als eine durch das Kunstgesetz gegebene Schranke der Dichtgattung. In der That haben wir naturalistische deutsche Romane, die ein ungenießbares Konglomerat von Lebensbildern, Schilderungen, Gedanken sind. Alle Dämme der Kunst sind fortgerissen und es ist ein uferloser Erguß dichterischer Freigeisterei. In an-

deren Romanen gelingt es den Dichtern nicht, für die Haupthandlung zu interessieren, sie verlieren sich im Beiwerk. Das sind ja auch alles lambeaux des wirklichen Lebens.

Neben der Kompositionslosigkeit ist die unbegrenzte Detailmalerei durch das Prinzip des Naturalismus gegeben. Schreibe ich bloß die Natur ab, so giebt es keine Grenze, nicht bloß was das Schöne und Häßliche, sondern auch was die bis ins Unbegrenzte und Einzelnste gehende Schilderung betrifft. Mit Recht sagt Oskar Welten[1]), ein Bewunderer Zola's, der ihm aber nicht das Opfer seines Intellekts gebracht hat, daß die Umgebung, das milieu, wie es der Ästhetiker Zola nennt, des Menschen wegen da sei und nicht um ihrer selbst willen. „Dieses höchste Gesetz hat Zola denn auch erkannt; er fehlt aber in vielen Fällen dagegen, getrieben von seinem Drange nach Naturwahrheit. Und da er die Fülle der neuen Eindrücke nicht so rasch verarbeiten und sich ganz zu eigen machen kann, wie es bei seiner raschen Produktionsweise nötig wäre, so giebt er die ganze Fülle der neuen Eindrücke wieder, allerdings mit einem ganz bewundesrungswürdigen sens du réel; er überwältigt uns oft geradezu damit, aber er überschreitet dadurch bereits die dem Dichter gesteckten Grenzen, er wird Berichterstatter, er wird Gelehrter; er giebt nicht nur zu viel, er giebt es auch nicht in der Gestalt subjektiver Durchdringung, wie wir es fordern dürfen." Der Fehler der Überfülle der Detailmalerei findet sich indes schon bei Daudet; man denke nur an die Darstellung der Südfruchthandlung in „Numa Roumestan" diese Geschäftskataloge, mögen sie auch etwas poetisch aufgeputzt sein, wirken nur ermüdend. Man kann den Naturalisten nur immer von neuem Lessing's „Laokoon" zum Studium empfehlen, damit sie sich vor solchen Verirrungen einer höchst

[1]) „Zola-Abende bei Frau von S." Eine kritische Studie. In Gesprächen von Oskar Welten (1883).

prosaischen Weitschweifigkeit hüten. Der Roman, der episches Behagen verlangt, verführt leicht zu solcher Detailmalerei; man schreibt eben alles ab, was da im Ladenfenster der Wirklichkeit neben einander steht. Zola rühmt bei Flaubert, daß er in seinen Beschreibungen maßvoll sei, daß er den hervortretenden Zug, die große Linie gebe und dadurch das Bild unvergeßlich mache. Das ist bei Zola nicht der Fall: seine Beschreibungen sind oft überladen und schwülstig und seine deutschen Jünger treten hierin ganz in seine Fußstapfen; sehr oft vermissen wir bei ihnen die große Linie und den hervortretenden Zug und begegnen statt dessen einer Aufspeicherung unverarbeiteten Rohmaterials, das unter der Firma der Lebenswahrheit feilgeboten wird.

Eine dritte Eigenschaft ihrer Romane ist die Vorliebe für das Häßliche und Gemeine, das Schlüpfrige und Obsköne. Das findet sich freilich in den Romanen aller Zeiten; doch der Unterschied der neueren Unzüchtigkeit von der früheren liegt darin, daß jene geheiligt wird durch eine Doktrin und verkündigt mit herausfordernder Renommage. Wir finden bei Zola oft das auf den Skandal ausgehende raffinierte Behagen. Der Vorwurf, locken und reizen zu wollen, ist seinen Schilderungen nicht zu ersparen. Mehr aber als alle Romandichter früherer Zeit suchen die Jünger der neuen Richtung wie ihr Meister das Häßliche, Ekelhafte, Widrige in den Vordergrund zu rücken. Auch das ist der Triumph der durch kein Gebot des Geschmacks geregelten Naturwahrheit, den sie mit herausforderndem Lärm ausspielt. Die Darstellung der Selbstentbindung in „Pot-Bouille“ kann als das leuchtende Vorbild für manche deutsche Romankapitel betrachtet werden. Und wenn sie an das Vorbild nicht heranreichen, weil ihnen die Kühnheit des Meisters fehlt oder sie doch nicht ausreichende Schmutzfarben auf ihrer Palette haben, so begnügen sie sich einfach mit dem Unanständigen,

mit demjenigen, was man in guter Gesellschaft zu sagen vermeidet. Das schreiben sie hin und lassen's drucken, und glauben dabei, um mit Zola zu sprechen, „direkt auf die Wahrheit loszugehen“ und „für die Jahrhunderte zu schreiben“.

Haben wir das Herüberwirken Zola's auf unsere jüngste Schule, die Eigenart oder vielmehr die Unarten des Naturalismus dargestellt, so wollen wir jetzt die Charakterköpfe dieser Romanschriftsteller selbst ins Auge fassen. Wir bemerken dabei, daß die beiden ersten, die wir hier schildern werden, nicht eigentlich zur Schule selbst gehören, sondern von ihr gleichsam per adoptionem legitimiert worden sind. Die Programm- und Artikelschreiber fanden in ihnen den verwandten Zug heraus, und da die Schriften derselben Erfolg beim Lesepublikum hatten, so suchte man diesen Erfolg für die ganze Richtung zu verwerten.

Hermann Heiberg, geb. in Schleswig am 17. November 1840, durch sein Lebensalter vor dem Verdacht geschützt, den jugendlichen Stürmern und Drängern anzugehören, der Sohn eines Rechtsanwalts, zeigte schon als Knabe große Regsamkeit und Lebendigkeit, war zu tollen Streichen aufgelegt, sehr gewandt im Kopieren und Karikieren von Persönlichkeiten und in allen körperlichen Übungen. Er sollte anfangs die Rechte studieren, doch Familienverhältnisse zwangen ihn davon abzusehen. Er wurde 1857 Buchhändler, hatte eine eigene Druckerei und einen größeren Schulschriftenverlag; doch fühlte er sich nicht wohl in diesem Beruf; er verkaufte sein Besitztum und siedelte nach Berlin über, wo er in den verschiedensten geschäftlichen Stellungen als Leiter von Zeitungsunternehmungen, als Direktor der preußischen Bankanstalt thätig war und in dieser Eigenschaft große Reisen fast in alle Länder Europas machte. Später versuchte er sein Glück in selbständigen Finanzunternehmungen; doch er verlor dabei sein Vermögen, und um seine mißmutigen Gedanken loszu-

werden, schrieb er sein erstes Buch: die „Plaudereien der Herzogin von Seeland“ (1881). Über vierzig Jahre war er alt, als er, mit großer Welt- und Menschenkenntnis ausgerüstet, vertraut mit dem ganzen Getriebe der Finanzwelt und der Industrie, in die Litteratur eintrat.

Welt- und Menschenkenntnis, die Kenntnis aller praktischen Berufszweige — das hatte Heiberg vor den meisten anderen Romanautoren voraus. Das stempelte ihn von Hause aus zum Realisten; daß ein leiser Stich ins Naturalistische einigen seiner Romane nicht fehlte, werden wir bald sehen. Der Idealismus, der sich an die Bildung unserer höheren Schulen und Universitäten anlehnt, alles was an Faustisches Gedankenstreben erinnert, lag ihm fern, war durch seinen ganzen Lebensgang ausgeschlossen. So finden wir auch nichts bei ihm, was an die Frische des studentischen Lebens gemahnt. Wir bewegen uns in kleinbürgerlichen oder kaufmännischen Kreisen und in aristokratischen Salons. Heiberg ist ein Schleswig-Holsteiner; man mag an einen stammverwandten Autor denken, der in äußerer Erscheinung ebenso hochaufgeschossen ist wie Heiberg, an Wilhelm Jensen, und auch Ähnlichkeiten zwischen den beiden befreundeten Schriftstellern suchen. Und in der That wird man manches Gemeinsame finden, das der landschaftlichen Eigenart angehört. Beide schildern gern Strandgegenden mit ihren Dörfern und Städten; ein frischer Meereshauch durchweht viele ihrer Erzählungen; beide besitzen das Talent stimmungsvoller Naturmalerei und zeichnen mit Vorliebe Charaktere, welche den kräftig trotzigen Sinn und die unbeugsame Eigenart ihres Volksschlages nicht verleugnen. Doch größer als die Ähnlichkeit ist die Verschiedenheit der beiden Erzähler. Bei Wilhelm Jensen herrscht eine träumerische Beleuchtung vor; die Gestalten sind wie in ein magisches Licht getaucht, und der Dichter läßt sein psychologisches Senkblei mit Vorliebe in schwer zu er-

gründenden Seelentiefen fallen. Ebenso liebt er es, große Gedankensymphonien in seine Erzählungen zu verweben, geistreich Funkelndes und Tiefsinniges oft mit einem gewissen geistreichen, phantastischen Anstrich in dieselben hineinzugeheimnissen. Von diesem allen findet sich nichts in Heiberg's Schriften: das träumerisch Brütende liegt ihm fern, wenn er auch hin und wieder mit einem leuchtenden Gedankenblitz in das Stillleben, das er schildert, hineinfährt. Er trägt kein sterngeschmücktes Magiergewand und hütet keine heiligen Opferflammen an geheimnisvollen Altären; ihm steht in erster Linie das, was der Dichter die gemeine Deutlichkeit der Dinge nennt. Er sieht alles mit voller Klarheit und giebt alles wieder mit festen Umrissen; er ist ein feiner Beobachter nicht bloß der äußeren Welt, sondern auch der inneren Vorgänge des Seelenlebens; er ist ein trefflicher Genremaler, dem kein Detail entgeht und der es mit feiner Ziselierung in seine Werke hineinarbeitet.

„Die Plaudereien der Herzogin von Seeland" später unter dem Titel: „Aus den Papieren der Herzogin von Seeland" neu aufgelegt, sind ein Skizzenbuch, doch nicht im Stil Washington Irving's — dazu fehlt die feste Charakterzeichnung; auch nicht im Stile der „Grönländischen Papiere" Jean Paul's, dazu fehlt die langatmige Satire; eher erinnert der kurzangebundene Ton und die heitere Zwischenrede an Heine. Es ist eine Sammlung von feinen Skizzen und Humoresken, von Lebensbildern und unausgegorenen Novellen. In seinen späteren Novellen und Geschichten ist das meiste weit ausgearbeiteter und geklärter, und nur hin und wieder herrscht die Kohlenskizze, welche mit leicht hingeworfenen Umrissen an die Wand zeichnet. Schärfer prägt sich die Physiognomie des Dichters in den Romanen aus. Für den bedeutendsten und abgeschlossensten halten wir den „Apotheker Heinrich" (1885). Die Charakteristik dieses

Apothekers, eines Egoisten von Kopf zu Fuß, ist mit großer Lebenswahrheit entworfen; die kleinsten und feinsten Züge darin sind der Natur abgelauscht: der Roman schildert eine unglückliche Ehe, und daß diese Ehe unglücklich wird, ohne alle romanhaften Wendungen und Überraschungen, ist nur durch den Charakter des Mannes begründet, der keine Lebensfreude bei der Frau aufkommen läßt: darin liegt eine Moral, die sich gegen die sogenannten Verstandesehen richtet. Der Physikus und seine Frau glaubten ihre Tochter gut untergebracht, als sie dieselbe dem hochachtbaren und vermögenden Apotheker vermählten. Und doch entwickelt sich aus der Unverträglichkeit seines Charakters eine Tragödie, die mit Doras Selbstmord endet. Das Leben der kleinen Stadt ist dabei mit einer trefflichen Genremalerei geschildert und einzelne Bilder, wie die Hochzeit der Schneiderin mit dem Barbier erinnern an die kecken kleinbürgerlichen Humoresken von Paul de Kock, wobei natürlich dessen herausfordernde Ungezogenheiten gänzlich aus dem Spiele bleiben. Apotheker Heinrich ist ein Gemälde im Stil der niederländischen Schule, in welchem das Interieur einer Apotheke mit allen darin befindlichen Gerätschaften, allen darin vorgenommenen Arbeiten einen breiten Raum einnimmt; „die goldene Schlange" (1883) aber gehört der italienischen Schule an, oder wenn man will, der neufranzösischen; hier herrscht Freigeisterei der Leidenschaft, ein wenig high-life und haut-goût. Die brüske Treulosigkeit, deren sich die Heldin gleich bei Beginn des Romans schuldig macht, wirkt etwas abstoßend, doch verliert dieselbe nicht ganz unsere Sympathien. Das Bild der leidenschaftlichen Manja wird ergänzt durch die andern Frauengestalten, die sanfte Columba und Thekla, welche letztere der Held zur Gattin gemacht hat und welche, als sie den Gatten in Gemeinschaft mit Manja überrascht, darüber den Verstand verliert. „Eine vornehme Frau" (1886) fesselt durch

scharfe Charakteristik der Hauptfiguren und durch die vortreffliche Darstellung eines bei großem äußeren Luxus ärmlichen, verfallenen Hausstandes. Der rückenmarkskranke Graf, der sich und die Seinen durch das Börsenspiel ruiniert, der treue, verschwiegene Kammerdiener, der energische Baron Teut interessieren ebenso wie die prächtig ausgeführten Kinderköpfe und Kinderszenen. „Ausgetobt" (1883) ist eine Folge bunter, locker aneinandergereihter Reise- und Liebesabenteuer, in allen Tonarten spielende Liebesgeschichten, vieles mit neckischer Laune ausgeführt. „Ein Weib" (1887) ist derjenige Roman Heiberg's, in welchem der leidenschaftlichste Pulsschlag herrscht; auch „Esthers Ehe" (1887) hat die gleiche dramatische Lebendigkeit. In „Der Januskopf" (2 Bde., 1887) ist, wie in Riemann's Roman „Eulen und Krebse", eine Schilderung unserer buchhändlerischen Verhältnisse enthalten, doch mehr nach ihren Lichtseiten und nicht in der feinironischen Beleuchtung, in welche der Verfasser der „Bacchen und Thyrsosträger" ihn gerückt hat. Viel Stimmungsvolles auch in landschaftlicher Hinsicht und reizende Kindergeschichten enthalten die zusammengehörigen Romane: „Menschen untereinander" und „Kays Töchter" (1888). In der „Spinne" (1890) hat das Motiv, welches den Titel bestimmt, etwas Absonderliches. Die Heldin, eine ebenso glänzende wie eigenartige Schöne von halb skandinavischer, halb russischer Herkunft, ist eine Art von bezähmter Widerspenstigen. Sie hat eine Spinne auf dem Herzen. Das Tier hat ein Band um den Hals und das haben andere in Händen. Wenn man an diesem Bande zieht, läuft es durch ihr Inneres. Dieses Laufen thut sehr weh, es zerreißt die Seele. Gereizt wird die Spinne durch jedes Zuviel, durch jeden Gefühlsdrang. Der Erziehungsplan ihres Gatten Tassilo hat indes zuletzt einen schönen Erfolg; die Spinne ist verschwunden — ob sie nicht wieder kommen wird? Wir wissen nicht,

ob diese psychologische „Spinne" mehr naturalistischer Herkunft ist oder nur phantastischer Symbolik angehört; wir können mit ihr nichts Rechtes anfangen. Der Roman enthält feine Züge, doch auch in bezug auf luxoriöse Einrichtung und kulinarische Genüsse eine zu sehr ins Breite gehende Einzelmalerei, die an Zola's Vorbild erinnert. Noch unerquicklicher erscheint uns der Roman: „Dunst aus der Tiefe" (1890), ein Berliner Roman, der in die Tiefen des Berliner Volkslebens führt. Hier nähert sich Heiberg am meisten den französischen Naturalisten. Der Dunst aus der Tiefe quirlt manche unholde Wolkenbildungen zusammen; das liegt in der Natur der Sache, freilich! fehlen die sittlichen Purzelbäume der Muse Zola's. Doch der Dichter sucht unsere Teilnahme für ein ganz verwahrlostes Mädchen zu gewinnen, eine Diebin, Frieda, welche allerdings bereut und durch Selbstmord endet; er schildert uns das Verhältnis zu ihrem Zuhälter und späteren Ehemann Mendel, das in seinen Schwankungen nicht ohne psychologisches Interesse ist, aber doch auch viel Abstoßendes und Widriges mit sich bringt; er führt uns in noch tiefere Diebeshöhlen, wo Ede, ein Einbrecher von Fach, haust. Im ganzen flößen, mit Ausnahme der kranken, liebenswürdigen Marie, die Helden und Heldinnen dieses Romans uns nur geringe Teilnahme ein.

Hermann Heiberg's Dichterkopf hat freie, offene Züge, ein Auge mit scharfem Blick, doch auch sanfte Empfindung wiederspiegelnd, wo es die Schönheit der Natur und das wechselnde Geschick der Menschen gilt. Die Vorzüge seiner Romane sind ungezwungene Natürlichkeit, schalkhafter Humor und ein anspruchsloser Ton. Heiberg ist gegenwärtig in allen Familienblättern heimisch. Das erregt ein gewisses Mißtrauen bei den Jüngstdeutschen, die ihn als einen der Ihrigen auf den Schild gehoben und dabei die deutschen Familienblätter in den Abgrund der Hölle verdammen. So sagt

Edgar Steiger, Hermann Heiberg verdanke das unschätzbare Glück, in den Familienblättern festen Fuß zu fassen, nicht etwa seinen großen dichterischen Vorzügen, sondern lediglich einer gewissen klugen Kompromißpolitik, welche die Lieblingsneigungen des gebildeten Lesepöbels schone und das Neue mit dem Alten auszusöhnen trachte.[1])

Höher als Heiberg stellen die jungdeutschen Programmschreiber einen anderen Romanschriftsteller, Max Kretzer, geb. in Posen am 7. Juni 1854, welcher von ihnen als Schöpfer des sozialen Romans bezeichnet, von Bleibtreu als ein hervorragendes Genie bewundert wird. Kretzer ist aus dem vierten Stande hervorgegangen; er hat keinerlei Schul- und akademische Bildung genossen; er war Handwerker und erst infolge einer längeren Krankheit, die ihm zur Lektüre, zur Beschäftigung mit Wissenschaft und Litteratur Zeit ließ, entdeckte er seine eigenen litterarischen Neigungen und Fähigkeiten. Daß bei dieser Lektüre die französischen Romane von Daudet und Zola die Hauptrolle spielten, ist unverkennbar; seine ersten Erzeugnisse trugen die sichtbarsten Spuren des Studiums dieser Vorbilder. Daß er dabei nicht in sklavische Nachahmung verfiel: davor schützte ihn die frische Unmittelbarkeit seiner eigenen Lebenserfahrungen, der sens du réel, der ihn aus den nächsten Lebenskreisen schöpfen ließ. Mit etwas ungelenker Hand führte er anfangs die schriftstellerische Feder; es fehlte in seinen Werken nicht an Sprach- und Stilschnitzern, und der Autodidakt schlug ihm öfter in den Rücken; doch er zeichnete anschaulich und lebendig, mit schonungsloser Wahrheit, freilich oft mit Pinselstrichen, die aus einer gewissen Ungeschicklichkeit der Pinselführung greller erschienen als sie wirklich waren. Die Vorliebe für die

[1]) Edgard Steiger „Der Kampf um die neue Dichtung" (S. 133 und 134). Die Schriften von Hermann Heiberg erschienen in zwölf Bänden (1886—90).

Darstellung sexueller Wüstheiten hat er, wenigstens in seinen ersten Romanen, mit Zola gemein, der ihn aber überragt durch die tiefeinschneidende Absichtlichkeit seiner Studien, in denen er ein milieu stets in seiner Ganzheit erfaßt und in einer Menge von Gruppen den Sündenfall einer bestimmten Gesellschaftsschicht schildert. Dagegen ist Max Kretzer auch weit davon entfernt, ein fanatischer Doktrinär zu sein wie Zola, der die Theorie, von dem Experimentalroman unermüdlich predigt; er ist eine naive Natur, aus dem Volke hervorgegangen, und das Volk hat eine Lust am Fabulieren. So schreibt Kretzer keine Studien, sondern wirkliche Romane, in denen die freierfundenen Vorgänge zu spannenden Verwickelungen geschürzt sind. Was aber das herausfordernd Anstößige der ersten Romane betrifft, so fehlt es in den letzten; und wir würden uns nicht wundern, wenn Kretzer einmal Arm in Arm mit Heiberg seinen Einzug in die Familienblätter hielte.

Ein noch etwas unsicheres Tasten verriet Kretzer in seinen ersten Romanen [1]), den vollen Einsatz seiner litterarischen Persönlichkeit machte er erst in den zwei Berliner Sittenromanen „Die Betrogenen" (2 Bde., 1882) und „Die Verkommenen" (2 Bde., 1883). Der erste Roman ist ein Gemälde der Berliner Prostitution, mit sehr satten Farben ausgeführt: sie ist das Verhängnis der Töchter aus niederen Ständen und wird hier wie eine unvermeidliche Notwendigkeit behandelt. Ein nicht diesen Kreisen angehöriger Romanheld ist ein Kassierer, der die Frau seines Prinzipals, die er selbst früher geliebt, diesem abzujagen weiß. Auch die Schwester des Kassierers hat der Chef früher verführt: daher wirken

[1]) „Die beiden Genossen" (1880), „Sonderbarer Schwärmer" (2 Bde., 1881). In diesem Roman wird die Heldin aus einer Braut zur Maitresse, und der Bruder giebt, um einen politischen Trumpf auszuspielen, sie der öffentlichen Schande preis.

Liebe und Rache zusammen, um die Handlungsweise dieses wenig sympathischen Helden zu erklären. Die „Verkommenen“ sind eine Art von Kriminalroman. Der Eisendreher Mark hat sich in arbeitsloser Zeit dem Trunk ergeben; seine Frau arbeitet in einer Fabrik; er kommt nach Hause und findet sein Söhnchen, das mit dem Feuer gespielt hat, verbrannt; er wird wegen fahrlässiger Tötung zu vierwöchentlichem Gefängnis verurteilt — beiläufig ist das nach keinem Strafgesetzbuch der Welt möglich. Gleichviel — dies Gefängnis wird die Ursache einer weiteren Bestrafung. Er hat sich wieder dem Trunk ergeben, und einer seiner Kumpane wirft ihm seine Gefängnisstrafe vor; diesem schleudert er dafür das Bierseidel an den Kopf und tötet ihn: dafür erhält er zwei Jahre Gefängnis. Inzwischen wird seine Frau krank, seine Tochter durch eine Kupplerin in die Arme eines jungen Wüstlings geführt. Ihre Vorgängerin im Amte rächt sich an ihr, indem sie ihr Gesicht durch Vitriol entstellt. Als sie aus der Charité zurückkehrt, ist ihr Vater von neuem wegen Diebstahl verhaftet worden; sie ergiebt sich einem wüsten Leben und endet durch Selbstmord. Der Berliner Kultur- und Sittenroman „Drei Weiber“ (2 Bde., 1886) spielt meistens in höheren gesellschaftlichen Kreisen, in denen der Verfasser weniger heimisch ist: gleichwohl enthalten einige Schilderungen, wie diejenige des Diners im feudalen Klub, der Wohlthätigkeitsdebatte bei einem luxuriösen Essen, viele treffende Züge. Auch hat Kretzer zahlreiche Modelle benutzt, und wie es scheint, ohne sie gehörig auf- und abzuschminken, sodaß sie zum Teil Photographien geblieben sind. Das ist auch eine Eigenschaft des jüngstdeutschen Romans, die nach unserer Ansicht aus der Kunst herausfällt, daß sie mit Vorliebe bekannte Persönlichkeiten mit Haut und Haar in ihre Romankapitel sperren. Die Handlung des Kretzer'schen Romans, der keinen rechten Abschluß hat, ist eine dürftige,

die Grundmotive sind von abstoßender Gemeinheit. Das mag lebenswahr sein, doch es fehlt jedes Gegengewicht. Ein Assessor hat ein Verhältnis mit der Geheimrätin Frida von Selten, einer jungen Witwe; doch sie hat nur die Nutznießung vom Vermögen ihres Mannes; die eigentliche Erbin ist dessen Tochter aus erster Ehe. Die beiden beschließen nun, daß der Assessor diese Tochter, die ihn liebt, heiraten solle. Am Verlobungsabend entdeckt sie das intime Verhältnis zwischen der Stiefmutter und dem Bräutigam, ihr Groll richtet sich gegen jene als die Verführerin. Der Assessor macht außerdem noch Friedas Dienstmädchen zu seiner Maitresse. Die Stiefmutter sinkt immer tiefer und geht zuletzt mit einem Musiker durch. Die Musterehe selbst aber besteht am Schlusse des Romans ruhig fort. Das ist ein unerquicklicher Naturalismus im echtesten Stile Zola's, der solche „Fetzen" des menschlichen Lebens ohne jede künstlerische Beleuchtung zur Schau stellt.

Bedeutender sind die beiden Romane Kretzer's: „Meister Timpe" (1888) und „Ein verschlossener Mensch" (2 Bde., 1888). Wir sehen in ihnen den Höhepunkt seines Schaffens. In „Meister Timpe" ist ohne Aufdringlichkeit in einfacher und doch überzeugender Weise eine wichtige soziale Frage behandelt: die Verdrängung des kleinen Handwerks durch die Großindustrie. Der Sohn des Handwerkers ist ein Fahnenflüchtling im feindlichen Lager — eine wehmütige Beleuchtung schwebt über dem Zusammenbruch der kleinbürgerlichen Arbeitsstatt, des altererbten Heimwesens, und Meister Timpe selbst ist ein trefflich gezeichnetes Charakterbild. Der Vorzug Kretzer's immer bei der Sache zu sein, die Ereignisse selbst in schlichter Wahrheit und glaubwürdiger Folge wirken zu lassen, ohne selbst viel hereinzureden, tritt in diesem Roman am meisten hervor. Die Wüstheit geschlechtlicher Verirrungen liegt dem Stoffe des-

selben so fern wie demjenigen des anderen: „Ein verschlossener Mensch". Hier ist der Held das aus Mitleid angenommene Kind einer Fabrikbesitzerin, Robert, der später in seiner Tüchtigkeit, Sachlichkeit, in seinem aufopferungslustigen Edelmut in Gegensatz tritt zu ihrem Sohn Alwin. Als dieser, ohne es zu wollen, im Zorn einen Arbeiter durch die Öffnung der Winde herunterschleudert und dadurch tötet, wahrt Robert das Geheimnis, und er wird nun ein verschlossener Mensch aus Liebe zu seiner Wohlthäterin und ihrer Familie. Alwin verfolgt ihn inzwischen mit seiner Eifersucht wegen einer im Hause wohnenden Verwandten, Milli, welche Robert ihre Gunst zugewendet hat. Während des Hauses leidenschaftlicher Sohn in seinem Schuldbewußtsein zuletzt in geistige Zerrüttung verfällt, erringt Robert ein glückliches Lebenslos, die Geliebte und den Besitz der Fabrik. Die Nebenfiguren sind mit vielem Humor gezeichnet — alles mutet uns sympathisch an; im Gegensatz zu Kretzer's früheren Werken treten uns hier Charaktere entgegen, die nichts Abstoßendes haben, sondern auch bei ihren Schwächen unseres Anteils gewiß sind. In dem Roman: „Die Bergpredigt" (1889) wird das christliche Berlin, werden besonders die Pastorenkreise geschildert, in deren Mittelpunkt eine Persönlichkeit steht, die mit derjenigen Stöcker's eine unverkennbare Ähnlichkeit hat. Doch wo es gilt, geistige Richtungen darzustellen, da zeigt sich doch die mangelnde Bildung des Verfassers — man vergleiche damit die Theologen in Gutzkow's Werken: in welchen feinen Nüancen spiegelt sich hier die verschiedenartigste Überzeugung und wie ist mit derselben Charakter und Stimmung verschmolzen! Hierin ist Kretzer etwas roh zugreifend. Die Handlung in diesem neuen Roman ist dürftig; doch ist Einzelnes mit glücklicher Beobachtung und Darstellungsgabe geschildert. Kretzer, der auch Novellensammlungen ver-

öffentlicht hat, wie „das bunte Buch“ (1888), und sich in einer seiner Novellen mit sehr scharfer Satire gegen die Jüngst-Deutschen wandte, die ihn doch auf den Schild gehoben, hat nun seine Sturm- und Drangperiode mit ihrem von Zola's Geist bewegten und vieles Unreine ans Ufer spülenden Wellenschlag hinter sich; in bezug auf die Technik des Aufbaues und in stilistischer Hinsicht hat er Fortschritte gemacht; doch seine Wirkungen hingen ebenso mit seinen Fehlern wie mit seinen Vorzügen zusammen; bei der Abschleifung geht oft viel frische Naturkraft verloren, wie wenn sich der urwüchsige Sohn der Berge in einen Salontiroler verwandelt.

Einer der rüstigsten Vorkämpfer des jüngsten Deutschlands ist M. G. Conrad (geb. am 5. April 1846 in Gnodstadt in Franken); er vereinigt den oft burschikosen Ton deutschen Universitätslebens mit der Pikanterie des neufranzösischen Geistes. Lange hat er im Auslande gelebt, seit der Mitte der siebziger Jahre sich in München niedergelassen. Dort giebt er „die Gesellschaft“ heraus, seit mehreren Jahren in Gemeinschaft mit Karl Bleibtreu, der ihn den „Hutten der litterarischen Revolution“ nennt. Während Heiberg und Kretzer in dieser Bewegung halb mit, halb wider Willen in den Vordergrund geschoben wurden, gehört M. G. Conrad in erster Linie zu den Bewegungsmännern selbst; er ist ein Meister fulminanter Polemik und weiß seinem Blatt einen einheitlichen Guß zu geben. Alles Fremdartige wird ausgeschieden; er ist jeder Zoll ein fanatischer Parteimann. Nur selten verirrt sich in sein Blatt das Bild eines Schriftstellers oder Dichters, der nicht zur Fahne der Partei geschworen; die Gegner aber werden schonungslos und konsequent den Flammen überliefert. Da giebt es keine Milderungsgründe — hilft alles nichts, der Jude wird verbrannt. Seines Zeichens ist M. G. Conrad ursprünglich

Publizist, Feuilletonist, Reisebilderer, Sittenschilderer, gelegentlich Pamphletist: er hat fast anderthalb Jahrzehnte geschriftstellert, ehe er anfing Novellen und Romane zu verfassen; der unwiderstehliche Drang zu fabulieren, der manche Erzähler von Jugend auf beseelte, hatte sich bei ihm lange Zeit hindurch nicht eingestellt, und man thut wohl keinen Fehlschluß, wenn man annimmt, daß das erzählende Gewand hier nur eine neue Einkleidung ist für seine polemischen Waffenübungen. Die Fechterstellung ist bei ihm die vorherrschende; so muß die Litteraturgeschichte ihn porträtieren und noch dazu in Hemdsärmeln; denn die größte Ungeniertheit ist eine Eigenheit seiner Schreibweise. Er faßt nichts mit Glaceehandschuhen an, und sein Stil ist bisweilen nachlässig genug; doch es liegt darin eine gewisse Absichtlichkeit: er setzt einen Trumpf darauf, zu schreiben wie ihm „der Schnabel gewachsen ist". Den Namen eines „Hutten", den ihm der Genosse giebt, hat sich Conrad, ganz abgesehen von der litterarischen Revolution, wohl durch seine Kämpfe gegen Rom und die Klerisei verdient, die er als Vorkämpfer einer freimaurerisch gefärbten Humanität mit unermüdlichem Eifer führte. Das prägt sich schon deutlich aus in seiner Schrift „Humanitas" (1875), in welcher er sich in allerhand unchristlichen Kreuz- und Querzügen ergeht, gegen den Wunderglauben eben so wie gegen das Kernlied der evangelischen Kirche ins Feld rückt und dagegen protestiert, daß „der Geist der germanischen Rasse auf den Schulbänken verbibelt, verjudelt, verkernliederlicht und verpfafft werde". In der Schrift „Spanisches und Römisches" (1877) finden sich Plaudereien über Emilio Castelar, besonders über Pio Nono, und diese Plaudereien sind ausfällig und boshaft genug. Schlimmer noch ergeht es Pius IX. in den Ketzerbriefen aus Rom „die letzten Päpste" (1878), in welchem die Jugendgeschichte des Grafen Mastai Ferretti erzählt, und

ein langes Don Juan-Register desselben entrollt wird, in welchem neben zahlreichen Prinzessinnen und Gräfinnen auch Judenmädchen nicht fehlen. „Die Loge im Kulturkampf" (1875), „Mehr Licht!" (1877), „Flammen für freie Geister" (1878) sind geharnischte Parteischriften in dem Geist, der schon durch die Titel bezeichnet wird. In den „Pariser Kirchenlichtern" (1880) schildert er besonders den Pater Hyacinth; doch diese Schilderung ist in den Farbentopf der grellen Kapuzineaden getaucht, mit welchen Conrad Rom selbst und alle Römlinge herunterzukanzeln pflegt. Die letzte Schrift zeichnet überhaupt den Übergang zu den Pariser Porträts und Sittenbildern, welche mehrere Bände der Conrad'schen Schriften füllen. Paris bietet diesem Autor dieselbe Anregung, wie zahlreichen deutschen Feuilletonisten von Mundt und Gutzkow bis zu Lindau und Theophil Zolling: hier sprudelt ein unerschöpflicher Quell für ein plauderhaftes Feuilleton, für politische, litterarische, künstlerische Porträts. Sowohl in den „Parisiana" (1880), wie in „französischen Charakterköpfen" (1881), später in „Madame Lutetia" (1885) und selbst noch in einigen Kapiteln der „gelüfteten Masken" (1889) schöpft er aus diesem Quell. Er ist ein angenehmer Plauderer; über die Causerie geht das alles indes nicht hinaus; in der Politik fehlen der Zeit, welche Conrad schildert, die großen Männer; Clemenceau und Gambetta — das ist alles. Etwas besser sieht es in Litteratur und Kunst aus — da wird der letzte Gallier Emil Augier, Victorien Sardou, die Sarah Bernhardt und andere Größen geschildert; die bunte Laterne der Anekdote beleuchtet sie alle. Die Bewunderung für Emil Zola fand schon in den „Parisiana" einen lebhaften Ausdruck. Conrad ist nämlich nicht bloß Polemiker, er ist auch Enthusiast. Und zwar giebt der Enthusiasmus der Polemik erst die rechte Wucht: sie wendet

sich mit vernichtenden Keulenschlägen gegen Andersdenkende. In der Poesie ist Emil Zola sein Abgott, in der Musik Richard Wagner, in der Philosophie Friedrich Nietzsche, vor dem er in den „Gelüfteten Masken" die Knie beugt. Große Verehrung hegt er für König Ludwig II.; ihm ist in „Fantasio" (1889) ein begeistertes Feuilleton gewidmet. Der Hausgeist Fantasio ist übrigens Conrad's neueste „gelüftete Maske", und wenn er uns eine angenehme Unterhaltung gewähren will, führt er uns in den Kreis der „Ungespundeten", welche sich und andere allerdings nicht in platonischen Dialogen ad absurdum führen. Und da sitzen wir ja an der Isar und hören ihr Rauschen. Die schöne Schaffensfreudigkeit ist der Pauklust Conrad's etwas spät gefolgt. Die Seine hatte ihm einige Novellen ins Ohr gerauscht „Lutetias Töchter" (1883), die Isar aber einen ganzen Romancyklus, von welchem die ersten beiden Romane erschienen sind. „Was die Isar rauscht" ist der Titel dieses Cyklus, den auch der erste Münchener Roman (2 Bde., 1887) für sich in Anspruch nimmt. Offenbar sollte derselbe anfangs ohne Gefolgschaft in die Welt gehen und der Romancyklus ist ein später geborener Gedanke: Bis jetzt hat sich erst ein zweiter, „Die klugen Jungfrauen" (3 Bde., 1890), dem ersten angeschlossen. Der Zusammenhang derselben ist locker genug, obschon einige Charaktere in beiden auftreten. Man kann es mit Freuden begrüßen, daß wir jetzt auch Münchener Romane aufzuweisen haben; das Monopol des Berliner Romans fing an lästig zu werden. Deutschland ist nicht Frankreich und Berlin kann bei uns nicht die Stelle von Paris einnehmen. Unsere Romanhelden brauchen nicht immer im Tiergarten und unter den Linden spazieren zu gehen. Vor allem hat G. Conrad das Münchener Lokalkolorit vorzüglich getroffen; er läßt uns

eine ganz andere Luft atmen als diejenige, welche in den Berliner Romanen weht; in beiden Städten fehlt es ja nicht an Fäulnis und Verderbnis in den oberen und unteren Schichten; doch die Berliner Gesellschaft ist mehr durch die Reflexion ausgetrocknet, in München hat alles ein vollsaftigeres Naturell. Das hat Paul Heyse, die bête-noire Conrad's, in seinem Roman „Im Paradiese" nicht recht getroffen, während er in den „Kindern der Welt" die geistige Atmosphäre Berlins charakteristisch wiedergab. Conrad ist nichts weniger als Lyriker — und doch rückt er die Kunststadt und ihre Umgegend, besonders die Ufer der Isar oft in eine stimmungsvolle Beleuchtung. In den dortigen Ateliers und Redaktionsbüreaus ist er zu Hause und vor allem gelingt ihm der Ton der Bierhausgespräche. Die Weisheit der „Ungespundeten" bildet die Chorgesänge des Dramas oder der verschiedenen dramatischen Szenen, in welche sich die Handlung zersplittert; denn es wäre thöricht, von einem Jünger Zola's die Kunst der Komposition zu verlangen, das ist ja ein alter Zopf. Ein Romanschriftsteller dieser Schule ist ein Chiffonier, und es genügen ihm les lambeaux de la vie, die er überall und bisweilen auch in der Gosse sammelt. Und doch bestraft sich diese Gleichgültigkeit gegen künstlerische Anordnung mit dem geringen Anteil der Leser für den Fortgang der Handlung. Wie soll ein Gemälde wirken, welches keinen Vorder- und Hintergrund, keine im Mittelpunkt stehende Hauptgruppe, keine abgestufte, die Haupthandlung spiegelnde Nebengruppen hat? Der Erzähler von Beruf weiß ohne Künstelei, ja ohne großen Aufwand bewußter Kunst den durchgehenden Faden festzuhalten und danach auch die Teilnahme für seine Charaktere abzustufen. Der „Fetzenschreiber", sit venia verbo, verliert den Faden immer wieder, indem er bald diesen, bald jenen Lappen aneinander heftet. Wir finden in

Conrad's Romanen „Flammen für freie Geister", „gelüftete Masken", die launenhaften Schatten- und Vexierspiele des Fantasio; die humoristischen Genre- und Charakterbilder sind zum großen Teil drollig und lustig; es fehlt nicht an pikanten Feuilletons; aber die Teilnahme für das Geschick des Einzelnen ist nur eine mäßige, da es allen an bestimmten Zielen fehlt, da zu wenig darauf hingearbeitet wird, uns in eine wachsende Spannung zu versetzen. Es fehlt das einheitliche Band. Bei Zola wird es durch das milieu einigermaßen ersetzt; dies ist aber besonders in dem ersten Roman Conrad's nicht vorhanden. Da wird unsere Teilnahme hin und hergezerrt: sollen wir uns für den in Neapel weilenden Architekten Zwinger, für die sehr selbständig fühlende Künstlerin Flora Kuglmeier, für den träumerischen Hauslehrer Schlichting, für den dicken Kuglmeier, die Mädchen in der Schneiderwerkstatt, den rohen Bankier Weiler, den Preßbanditen, der die „Kloake" redigiert, interessieren? Erst in der zweiten Hälfte des Romans tritt Max von Drillinger, der so viele Berufe verfehlt hat, und seine Liebe zu Frau Leontine Raßler, sowie das ganze Raßler'sche Haus mehr in den Mittelpunkt der Handlung, obschon die Ehebruchsgeschichte kaum tiefere Teilnahme einflößt und ebensowenig der Wahnsinn Drillinger's. Das Spekulanten- und Industrierittertum, das bei sorgfältiger Arbeit das eigentliche milieu hätte bilden sollen, erhält einige tüchtige Hiebe; doch bewegt sich die Schilderung desselben mehr in satirischen Arabesken. Der zweite Roman „Die klugen Jungfrauen" hat wenigstens einen bestimmten Mittelpunkt: den Preis, welchen der verstorbene Bankier Guggemoos in seinem Testament für das beste diesen biblischen Stoff behandelnde Gemälde und ebenso für ein bas-relief über diesen Gegenstand ausgesetzt hat. Wir haben es also hier mit einem Atelierroman zu thun, und in der That spielt das

Atelier darin eine große Rolle. Doch schiebt sich vieles andere, was diesem Mittelpunkte fern liegt, breit in die Handlung ein, wie die Freimaurerlogen- und Frauenvereinsszenen, die an sich mit gewandtem Pinsel und farbensattem Kolorit ausgemalt sind. Die edler gehaltenen Hauptfiguren Zwinger und Hammer, die in diesem Intrigen- und Spekulationstreiben reine Hände bewahren, weisen freilich! nicht so charakteristische Züge auf, wie die korrupten Damen, die Hallunken und die drolligen aus den Fliegenden Blättern entsprungenen Randfiguren.

Wer sich zu Zola bekennt, der gehört natürlich auch zu den Schriftstellern von Rasse, welche la passion de la verité besitzen und nicht danach fragen, ob Frauen erröten oder nicht. Es herrscht in den Conrad'schen Romanen hierin die größte Ungezwungenheit; recht derbe Unanständigkeiten kommen häufig genug vor und dem ewig Weiblichen werden, wenn es in seiner Leiblichkeit geschildert wird, mit einer gewissen Renommage alle Hüllen abgestreift. Die Atelieranekdote schießt ins Kraut. Welche Aufgaben der Naturalismus der bildenden Kunst stellt — darüber läßt uns das von einem Vorhang verschlossene Kabinet des einen Künstlers nicht in Zweifel. Da findet sich z. B. eine auf einem Stuhl sitzende Schönheit und zwar in einer Stellung, welche für die Untersuchung durch den Polizeiarzt die geeignetste ist. Das sind solche „Zolaismen" zur Feier des Kultus der Natur und Wahrheit. Daneben fehlt es aber freilich nicht an üppigen Schilderungen. Wie die pikante Baronin in grausam wollüstiger Laune die schöne Nebenbuhlerin zwingt, sich nackt auszuziehen, wie sie dieselbe in einem Anfall von Tollwut mißhandelt, und wie sich dann daraus die sapphische Liebe der Baronin zur rothaarigen Monika entwickelt — das geht doch fast über Zola hinaus, der in seiner „Nana" ein ähnliches Verhältnis mehr andeutet als

ausführt. Trotz aller dieser Auswüchse ist Conrad eine frische, gesunde Natur; er geißelt den Egoismus, die Heuchelei, das scheinheilige Kunstmäcenatentum und ist echt deutsch gesinnt und keineswegs in blindem Franzosenkultus befangen.

Wenden wir uns nun zu den Jüngeren und Jüngsten, so darf man wohl im allgemeinen vorausschicken, daß der Roman, der eine Fülle von Lebenserfahrungen verlangt, kaum die geeignete Form ist, in welcher strebende und gärende Talente ihre Eigenart zur Geltung bringen können. Die epische Ruhe ist ihnen am schwersten erreichbar. Wir haben Karl Bleibtreu als lyrischen und dramatischen Dichter gewürdigt; auch als Romandichter hat er sich versucht und zwar in einem pathologischen Roman: „Größenwahn" (3 Bde., 1888), einem sehr umfangreichen Werke, das wohl zu den Goethe'schen „Tragelaphen" zu rechnen ist, die für das Lesepublikum etwas Ungenießbares haben. Es ist ein Konglomerat von einzelnen Romankapiteln, eingeschobenen Novellen, Reiseschilderungen, Gedichten; es ist ein Roman mit Extrablättern. Bei Conrad bleiben die Exkurse, so breit sie ausgeführt sein mögen, doch im Rahmen des ganzen Gemäldes; es sind Dialoge, gesprochene Extrablätter; bei Bleibtreu lenken selbständige Aufsätze und Erzählungen die Aufmerksamkeit von der eigentlichen Geschichte ab, die sich in eine Rahmenerzählung zu verwandeln droht. Von Spannung und Steigerung ist in diesem pathologischen Roman überhaupt nicht die Rede. Ein Held löst den andern ab; es sind alles Schöngeister und Künstler. Für den österreichischen Offizier Kraßnick, der zuerst auf die Bühne tritt, für seine litterarischen Versuche faßt man kein rechtes Interesse, und daß er für das dramatische Werk eines Berliner Dichters später seinen Namen hergiebt, um ihm Zutritt zu den Hofbühnen zu verschaffen, das ist eine opfer-

mutige Handlung von zweifelhaftem Wert. Im ersten Bande hat er die führende Stimme, im zweiten muß er sie an den Maler Rother abtreten, dessen Liebe zur Kellnerin Kathi eigentlich den dünnen Faden der Haupthandlung bildet. Als sie ihm untreu wird und mit einem seiner Jugendfreunde auf Reisen geht, reist er ihnen nach und vergiftet sich in Norwegen, als er das Glück ihrer Liebe belauscht hat. Das „Urgenie“, der Kraftmensch Leonhard, ein Dichter ersten Ranges, aber erfolglos, nimmt sich ebenfalls das Leben. Kraßnick, ein kunstfreundlicher Dilettant, ist längere Zeit Vormund eines österreichischen Majoratsherrn gewesen, tritt dann aber wieder in die Armee ein. Die schöne Kathi war in früherer Zeit seine Geliebte. Diese ganze Handlung bewegt sich in Unterströmungen; voll flutet über ihr dahin ein Strom von Reflexionen und Empfindungen. In diesem Strom, nicht in der Handlung selbst, spiegelt sich häufig der Grundgedanke, der an sich ein glücklicher ist; doch es war des Romandichters Aufgabe, den Größenwahn, wie er sich in den verschiedensten gesellschaftlichen Kreisen und Charakteren zeigt, nicht durch die angehängte Laterne vereinzelter Reflexionen zu erläutern, sondern ihn in die Begebenheiten und Gestalten als intensiv leuchtenden Kern hineinzuarbeiten. Was helfen selbständige Kapitel über den Größenwahn des Militarismus und der Schulmeisterei? Darüber wollen wir in einem Roman keine Abhandlungen lesen; das soll uns in ihm verkörpert entgegentreten.

Bleibtreu als Kritiker spielt ja den Trumpf des Realismus sehr energisch aus; man ist in Verlegenheit, wo man in diesem Roman den Realismus suchen soll, doch wohl nur in der Schilderung der Bierlokale und der Schenkmädchen, in einzelnen nichtssagenden cynischen Ausdrücken und Unanständigkeiten. Der Dichter selbst aber ist ein

Idealist, ein Romantiker, und das sind auch seine Hauptbelden. Wird doch Rother selbst als Ideologe bezeichnet; er ist ein Werther, nur daß seine Lotte in der Kneipe haust.

„Es scheint ein leichtbegreifliches Naturgesetz, daß ideale und zugleich leidenschaftliche Naturen sich mit Vorliebe in rohe und gemeindenkende Weiber verlieben." So heißt es irgendwo in dem Roman, und dies ist etwa sein Motto. Das milieu desselben ist die Berliner Litteratur, und die litterarischen Serapionsbrüder wühlen eine ganze Wolke von Staub und Dunst aus allen Litteraturwinkeln auf und jüngstdeutsche Feuilletons mit allerlei kritischen Bemerkungen und sogar poetischen Proben schwirren durch die Luft. Das ist nichts realistisch Neues: das ist der bekannte deutsche Litteraturroman, die sich in den Schwanz beißende Schlange. Daß wir hier ein Panoptikum mit Berliner Modellen vor uns haben, werden die Berliner wissen. Das andere Publikum hat es nur aus dem Prozeß erfahren, den einer der Kopierten gegen den Dichter anstellte.

So hat dieser Roman etwas Ungeheuerliches und ist vielfach als eine kraftgeniale That gepriesen worden. Wenn man das Ganze als künstlerisch gestaltlose Offenbarungen eines gärenden Dichtergeistes betrachtet, nicht vom Standpunkte des Romans und seiner Ökonomie, so wird man das Geistreiche und Schöne, das dichterisch Anziehende und Bedeutsame vieler Kapitel gern anerkennen. Wie prächtig sind die schottischen und norwegischen Naturschilderungen; welcher Schatz glänzender Bemerkungen, origineller Anschauungen findet sich darin; wie viele kecke Schlaglichter werden auf die Litteratur der Gegenwart geworfen! Und auch manche psychologische und pathologische Schilderung entbehrt nicht überzeugender Wahrheit. Der Esprit von Bleibtreu hat ein feineres Parfüm als der von Conrad; er streift nicht immer die Hemdsärmel auf, um den Gegner niederzuboxen;

seine Polemik hat eine elegantere Fechtpositur. Conrad handhabt mehr den Hieber, Bleibtreu mehr das Floret. Doch Conrad ist gesunder und frischer; Bleibtreu's Muse angekränkelt von der blassen Farbe der Reflexion; sie trägt das fliegende Halstuch Lord Byron's.

Daß sie aber so oft dasselbe und noch dazu etwas seltsame Motiv variiert: die Liebe gebildeter junger Leute zu Kellnerinnen: das muß freilich Befremden erregen. In den realistischen Novellen „Schlechte Gesellschaft“ (1886) behandelt die zweite „die Prostitution des Herzens“ und die letzte „Raubvögelchen“ denselben Stoff. In den Schilderungen dieser Novellen ist Zola's Vorbild unverkennbar: die weibliche Schönheit, auch die der Venus Kallipygos, wird mit sattem Kolorit, in herausforderndem Tone, oft recht schwülstig geschildert. In der ersten Erzählung erschießt sich der Held auch wegen einer Kellnerin. — In der „feinen Familie“ übt die Mutter Ehebruch mit dem Gatten der Tochter, welche sie dabei überrascht. Das ist stark gewürzte Speise. In diese oft à la Zola mit dem abgerissenen Feigenblatt kokettierenden Erzählungen sind Gedichte eingestreut, denen es nicht an Geist, Feuer und lyrischem Zauber fehlt, wenngleich ihre Form bisweilen herb und spröde ist.

Der Realismus Bleibtreu's zeigt sich besonders in einem gewissen Nuditäten-Fanatismus, und doch macht es den Eindruck, als ob er dem begabten Dichter, der mehr an Musset und Byron erinnert als an Zola, nur äußerlich angeflogen sei.

Ebenso überschwenglich ist ein anderer jüngerer Schriftsteller auf dem Gebiete des Romans, der zu früh verstorbene Hermann Conradi, den wir als Lyriker von hochtragendem Odenschwung bereits kennen gelernt. Doch seine Überschwenglichkeit kleidet sich oft in die Form der

Schulphilosophie; es ist viel metaphysische Grübelei mitten in der Dithyrambik, in welcher seine Romanprosa bisweilen aufwirbelt; die Gärung und ihr durcheinandersprudelnder Gischt ist bei ihm noch größer als bei den anderen Genossen; in Bezug auf Formlosigkeit stehen seine Romane mit „Größenwahn“ in einer Linie. Auch er hat realistische Novellen geschrieben: „Brutalitäten“ (1885), die einen gewissen herausfordernden Cynismus zur Schau tragen. Sein in Leipzig spielender Roman „Phrasen“ (1887) ist unverständlich in Bezug auf seinen Grundgedanken, was damit erklärt werden mag, daß es nur der erste Teil einer Trilogie sein soll, an deren Vollendung der Verfasser durch seinen frühen Tod gehindert worden; „Phrasen“ ist ein biographischer Ausschnitt aus dem Leben des Helden und zwar wird uns sein Studentenleben in Leipzig geschildert, das zwar innerlich reich ist an Szenen der geistigen Gärungen einer Sturm- und Drangepoche, äußerlich aber im flotten Verkehr mit gleichgestimmten Genossen verläuft, wobei der Tingeltangel und Bordelle ein keineswegs erfreuliches milieu bilden. Der Held selbst äußert zwar meistens den Ekel, den er in diesen Vergnügungslokalen empfindet; aber der Dichter schildert sie doch ausführlich, da auch er unter dem Bann der Zola'schen Weisheit steht und documents de la vie humaine liefern will. Der Roman verdient diesen Namen durchaus nicht, wie der Verfasser auch im Vorwort anerkennt; es ist ein Durcheinanderquirlen von heißblütigen Empfindungen und metaphysischen Gedankenschnitzeln, und dazwischen stäubt Mephisto's Pferdefuß cynische Funken. Die Gabe zu erfinden und zu spannen fehlt dem Dichter, und er macht aus dieser Not eine Tugend; man würde vielleicht auch glauben müssen, daß ihm die Gabe fehle zu erzählen, wenn nicht die Kindheitsgeschichte des Helden und seine Begegnungen aus dem Knabenalter in durchaus liebens-

würdiger und fesselnder Weise dargestellt würden. Der junge Schriftsteller hätte diese Gabe bei längerem Leben gewiß aus dem rauchenden Schutt herausgegraben, womit sie die vulkanischen Eruptionen der Sturm- und Drangperiode verdecken. Der Roman: „Adam Mensch“ (1887) hat ebensowenig einen spannenden Zug und irgend einen Abschluß; doch hat das Charakterbild des Helden einige interessante Züge. Aus dürftigen Verhältnissen herausgewachsen, wird er dem Experiment der höheren Bildung unterworfen, mit Unterstützungen durch die Schulen, durch die Universität gehetzt und wird schließlich doch nur ein gelehrter Proletarier. Er gehört „zur Sippe jener unglücklichen Naturen, bei denen Willenskraft, Phantasie und nüchterner Verstand gleiche Stärke- oder gleiche Schwächegrade aufweisen“; er ist unberechenbar in seinen Stimmungen, unbeständig flackernd in erotischen Fragen, in der Leidenschaft „satt“ und „unbefriedigt“ zugleich, müde, todmüde und doch begeisterungsfähig. Da aber dieser widerspruchsvolle Charakter sich nirgends mit dem realen Leben einläßt, so werden wir hier wieder in die Grübeleien, Selbstquälereien, Gedankenwirbel eines geistig unfertigen und durch verkehrte Erziehung verunglückten Menschen eingeführt. Doch nein, Adam Mensch liebt — und in dieser Liebe liegt der sich zu einiger Handlung auswachsende Grundstoff des Romans. Er liebt Hedwig Irmer, die Tochter eines alten, würdigen Gelehrten, der zu dem jungen, haltlosen Stürmer und Dränger einen wohlabgestimmten Kontrast bildet; er liebt die reiche Witwe Lydia, deren Hand ihm einen gesellschaftlichen Halt bieten kann, er liebt außerdem Emmy, eine Prostituierte. Hedwig wird treulos von ihm verlassen und er heiratet Lydia. Die Darstellungsweise gewinnt hier und dort dramatisches Leben, wie bei den Vorwürfen, die Hedwig dem treulosen Liebhaber macht, doch im kraftgenialen Stil, der oft etwas Zer-

rissenes und Zerhacktes hat. Die Vorliebe für erotische Schilderungen geht an die Grenze des ästhetisch Zulässigen, und darin ist wohl der Realismus und die Schule Zola's zu suchen; denn Conradi ist so wenig Realist, wie Bleibtreu; beide sind Epigonen der Romantik; sie wissen kein milieu darzustellen wie der Pariser Meister, höchstens das Kneipen-milieu; aber es sind gedankenreiche, grübelnde Köpfe, mit dichterischem, philosophischem Tiefsinn über alle Lebensfragen brütend, faustisch und pessimistisch angehaucht — echte deutsche Idealisten.

Mit größerem Recht kann sich Konrad Alberti einen Realisten nennen — wenigstens hat die Lyrik, die Urfeindin alles Realismus, ihm nie seine Zirkel verwirrt. Alberti ist das Pseudonym für Konrad Sittenfeld, einen Schlesier (geb. am 9. Juli 1862 zu Breslau), eine Zeit lang dem Theater angehörig. Er begann als theaterkritischer Journalist und führte von Hause aus eine schneidige Klinge, wie seine Schrift „L'Arronge und das deutsche Theater“ (1884) bewies. Die ruhige, objektive Würdigung eines hochgefeierten Realisten de pur sang, ohne jede Beimengung von neufranzösischem Naturalismus enthält die Schrift: „Gustav Freytag's Leben und Werke“ (1882). Es folgten kleine Schriften über Bettina und Ludwig Börne. Als ein Hauptmitarbeiter der „Gesellschaft“ vertrat Alberti das neue Prinzip. In „Natur und Kunst“ (1890) giebt er Beiträge zur Untersuchung ihres gegenseitigen Verhältnisses, stellt die alte und die neue Ästhetik einander gegenüber, schreibt über den Realismus als Weltanschauung, über die Psychologie des Genies, über die Technik des Romans, über den er nur wenig eingehende Bemerkungen macht. Klar, verständig sind die meisten Auseinandersetzungen; aber der Gegensatz zwischen dem beispiellos Neuen und den früheren Leistungen und Richtungen tritt gerade deshalb nicht scharf hervor — für den ruhig

prüfenden Verstand ist ja eine Kluft, über welche man mit den Siebenmeilenstiefeln einer litterarischen Revolution hinwegsetzt, gar nicht vorhanden. In der Schrift „Was erwartet die deutsche Kunst von Kaiser Wilhelm II.?“ (1888) bringt er zahlreiche, zum Teil beachtenswerte Reformvorschläge. Als sich Alberti der erzählenden Muse zuwandte, konnte man nach der ganzen verstandesmäßigen und kritischen Haltung dieser Schriften wohl erwarten, daß er nichts Überschwängliches, unklar Gärendes in seinen Romankapiteln bieten, sondern daß er die Welt mit dem Verstand der Verständigen ansehen und schildern werde. So tritt auch der Geist der Neuerung in seinen Romanen am wenigsten hervor und sie könnten ebenso gut von Vertretern früherer Richtungen geschrieben sein. Mindestens gilt das von seinem Hauptwerke „Wer ist der Stärkere?“ Ein sozialer Roman aus dem modernen Berlin (2 Bde., 1888). Der Held desselben ist ein Bankier Semisch, der eine frühere Schauspielerin geheiratet hat. Ein junger Offizier, Robert von Führinghausen, wird in seinen Salon eingeführt und gewinnt bald das Herz dieser rotlockigen, üppigen Lucie. Lange Zeit gilt ihm der Offizier nur als ein willkommener Begleiter, der seinem Hause einen gewissen Glanz verleihen hilft; ja er geht in seiner Arglosigkeit so weit, daß er ihm gestattet, bei einem Landaufenthalt am Wansee seiner Frau Gesellschaft zu leisten. Ein Zufall führt ihn auf die Entdeckung intimerer Beziehungen, nun aber gerät er nicht, wie der alte Risler, in einen Paroxismus leidenschaftlicher Entrüstung, sondern er beschließt, in aller Stille den Störer seines Hausfriedens zu verderben. Er hat die Macht des Geldes — er ist der Stärkere! Freilich erleichtert ihm der Offizier durch leichtsinniges Schuldenmachen, durch welches er dem Dämon des Geldes verfällt, das Werk der Rache. Semisch bringt alle Wechsel an sich, zwingt den Leutnant, den Dienst und

zuletzt Europa zu verlassen. Lucie hat dem Leutnant schon früher die Ritterdienste gekündigt und sich nach neuen Verehrern mit Erfolg umgesehen. Daneben gehen noch andere Strömungen der Handlung: wir werden in die Arbeiterbewegung eingeführt, an welcher sich der edle Baumeister Hilgers beteiligt, soweit es maßvolle und berechtigte Forderungen gilt. Doch Semisch selbst und seine Preßtrabanten sorgen dafür, daß er als einer der schlimmsten Umstürzler gebrandmarkt wird und das Feld räumen muß. Eine ergötzliche Episode spielt auf dem Boden der medizinischen Fakultät. Da ist Herr Lassarius, eine hochgefeierte Größe der Wissenschaft, mit einer fanatischen Gefolgschaft von zwei jüngeren Dozenten. Ein junger Arzt, der eine wichtige Entdeckung gemacht hat, kommt nach Berlin; er ist den Herren unbequem und wird totgeschwiegen. Alle seine Bemühungen, sich Geltung zu verschaffen, scheitern. Da fügt es der Zufall, daß er die Bekanntschaft einer Ministerin macht, die ihm ihren kranken Mops zur Heilung anvertraut; es gelingt ihm das Tier wiederherzustellen; er gewinnt die Protektion dieser einflußreichen Dame; der Wert seiner Entdeckung wird untersucht und anerkannt; er wird befördert, gefeiert, der Liebling der Gesellschaft. Dies satirische Streiflicht, welches auf das Protektions- und Cliquenwesen gewisser Kreise fällt, ist von blendender Helle. Wenn die Art und Weise, wie die Jünger der Wissenschaft ihren Meister in Beschlag nehmen, in etwas cynischer Weise illustriert wird, so mag man dies mit dem Vorrecht der Satire entschuldigen. Im Übrigen überschreitet der Roman, der lebendig und mit klarer Anschaulichkeit geschrieben ist, nirgends die Grenzlinien, welche die noch nicht revolutionierte Litteratur einzuhalten gewöhnt ist. Anders steht es mit dem Roman „Die Alten und die Jungen“ (2 Bde., 1889), in welchem der Zolaismus durch geschlechtliche Schilderungen vertreten ist, welche zum Teil

ästhetische Bedenken erregen müssen. Es ist bei Alberti nicht Überschwang erhitzter Phantasie, was ihn bei diesen Bildern verweilen läßt; er hat in seinem ganzen Wesen nichts Kraftgeniales; es ist die sogenannte Wahrheitsliebe der jungen Zolas, die Verpflichtung, den „Roman experimental“ zur Geltung zu bringen, was am besten durch recht gewagte Experimente geschieht. Im Ganzen ist der Roman aus dem Leben der Großstadt herausgegriffen und richtet seine satirischen Schärfen gegen die Verderbnis der haute-finance und des Börsenjobbertums. Über die Tendenz seines Romans hat sich Alberti selbst in seiner Verteidigung vor dem Leipziger Gericht ausgesprochen, das denselben als unzüchtig verurteilte. „Der leitende Gedanke meines Romans ist der, daß die moralische Schwäche trotz aller Genialität schließlich doch zu Grunde geht und rettungslos dem Wahnsinn und frühzeitigen Tode verfällt, wie dies in der Person des Hofmeister der Fall ist. Ich habe ferner dargethan, daß das ideallose, unsittliche Streben nach dem äußern Erfolg, das bloße Streben nach Genuß wie bei Felscher wohl vorübergehende Erfolge erzielen kann, aber zum Schluß nur um die Früchte seines Strebens betrogen wird, und nur die feste Sittlichkeit eines Menschen, der einen moralischen Halt in sich hat, selbst wenn er kein Genie und nur mittelmäßig begabt ist, falls er die Kraft besitzt, den Gefahren des modernen Weltstadtlebens zu entsagen und sich den Schlingen der Unsittlichkeit zu entreißen, zum Schluß doch immer zu einem guten Ende kommt! Das glaube ich in der Person des Franz Trautmann gekennzeichnet zu haben.“ In der That hat der Roman einen durch diese drei Charaktere vertretenen Grundgedanken. Doch die Vorliebe des Dichters wendet sich der Schilderung der „sittlichen Abgründe“ zu, in denen seine Helden untergehen oder aus denen sie sich emporringen, und die Fahne, welche die Tendenz am Schlusse schwenkt, ist im

Verlauf der Erzählung nicht sichtbar genug, zu sehr durch den Pulverdampf des Schlachtgewühls verhüllt. Auch mehrere Novellensammlungen hat Alberti veröffentlicht: „Plebs" (1887), „Riesen und Zwerge" (1887), worin er meistens oziale Gegensätze behandelt, das Leben der Arbeiter und Arbeiterinnen schildert. Auch der Roman „Das Recht auf Liebe" (1890) ist im Grunde eine große Novelle und wird von ihm selbst als ein „lyrisches Zwischenstück" bezeichnet. Damit ist Zola ausgeschlossen. Mit der Lyrik ist's freilich auch nicht ernst gemeint. Alberti ist vorzugsweise ein kritischer Kopf, und wo er die kritische Sonde anlegen kann mit Bezug auf gesellschaftliche Zustände oder Herzenszustände wie in diesem Zwischenspiel, da ist er an seinem Platze. Er ist noch sehr jung; doch von Sturm und Drang der Jugend ist bei ihm nichts zu bemerken. Er handhabt mehr die Silhouettenschere, und das sinnliche Inkarnat kommt bei ihm aus dem Farbentopf seiner ästhetischen Theorie.

Wilhelm Walloth, den wir schon als Lyriker und Dramatiker kennen lernten, ist dagegen eine echte, sehr nervöse Dichternatur, und wir hätten ihn ebenso gut unter den Vertretern des archäologischen Romans anführen können; denn was die Stoffwahl betrifft, so vereinigt er Ebers und Eckstein, indem er ebensowohl einen ägyptischen wie mehrere römische Romane geschrieben hat. Und daß Friedrich in Leipzig, der buchhändlerische Herbergsvater dieser ganzen jüngsten Litteratur, auch seine Werke verlegt hat, würde allein nicht ausreichen, ihn der neuesten Schule zuzurechnen. Doch seine antiken Romane sind nicht nach den berühmten Mustern der Modeschriftsteller angefertigt; es ist kein kulturhistoriches Interesse, keine Vorliebe für archäologische Malerei, was seine Stoffwahl bestimmte, sondern der freie Spielraum, welchen das entlegene Altertum der Phantasie gestattet, war einem Dichter willkommen, der für das nervös Überreizte,

wollüstig Grausame einen besonderen Tic besaß; ja eine gewisse Hyperromantik, für welche die Prosa des modernen Lebens keinen rechten Raum bot, war mit manchen altertümlichen Überlieferungen verknüpft. Ein solcher Stoff war der Schatz des Rhampsenit, den Walloth in seinem ersten dreibändigen Roman „Das Schatzhaus des Königs" (1883) behandelte. Das alte Ägypten sieht ganz anders aus als bei Ebers — eine Welt der seltensten, wunderbarsten, grellsten Geschichten wächst bei Walloth üppig aus dem Nilschlamm empor. Da ist die Sage von dem Schatzhaus mit einem nur den Erbauern bekannten Eingang; der König läßt alle Arbeiter töten, die das Haus bauen halfen, um das Geheimnis zu wahren — und doch wird es von einem alten Juden verraten. Das ist romantisch genug — im Sinne der französischen romantischen Schule, und Walloth hat in Ägypten in der That eine Fundgrube für die bei Alexander Dumas und Eugen Sue beliebten Effekte. Der Freund des Königs, Manes, wird in einen eisernen Käfig bei Wasser und Brot eingesperrt; der Käfig wird jeden Tag enger und soll das genugsam gemarterte Opfer erdrücken, das aber halb irrsinnig noch dem Kerker entspringt. Die Verschwörer wollen den König morden, indem sie einen unterirdischen, prachtvollen Festsaal erbauen lassen, dessen Lehmwand aber auf einen Wink des Baumeisters einstürzt und das Fluten des Nilstroms hereinläßt, der alle ertränkt. Doch sie fallen selbst in die Grube, die sie dem Könige gegraben. Tausende von Juden, mißhandelt von den Aufsehern in schrecklicher Fronarbeit, sind damit beschäftigt, die riesige Bildsäule des Königs auf die von ihm erbaute Pyramide zu setzen; der Koloß stürzt herunter, verstümmelt oder zerschmettert die Arbeiter. Das alles sind solche die Phantasie mächtig erregende Ungeheuerlichkeiten, die nur in der Welt des Altertums möglich erscheinen. Im Mittelpunkt der Handlung

steht die Liebe des Ägypters Manes zu dem armen Judenmädchen Mirsha, das sich aber zuletzt als natürliche Tochter des Ägypterkönigs Suti entpuppt. Es sind allerlei verbrauchte Romanmotive von Lebensrettungen und zufälligen Begegnungen in diesem Werke Walloth's, aber ebensoviele spannende, oft grellbeleuchtete Schilderungen, auch farbenreiche Landschaftsmalereien, und hier und dort wird ein markiger, dramatischer Ton angeschlagen. Auch in seinen Römerromanen „Oktavia“ (1885), „Paris der Mime“ (1886), „Tiberius“ (1886), „Der Gladiator“ (1889), „Ovid“ (1890), spielen Sensationsmotive eine große Rolle. So z. B. sind in „Oktavia“ die Zirkusszenen am Anfang mit einer am Grausamen sich berauschenden Schwelgerei der Phantasie geschrieben; die brennenden Fackeln Nero's fehlen hier so wenig wie bei Eckstein, auch die wüsten Orgien des Hofes werden mit hellem Kolorit ausgemalt. Vortrefflich ist die Charakterzeichnung Neros, des Komödianten und Schöngeistes auf dem Throne; der Kern seines Wesens, die Verwechselung des Phantasiebildes und der Wirklichkeit, ist gut erfaßt. Oktavia ist ein edler Frauencharakter. Die Intrige, sie durch den jungen Bildhauer Metellus, wenn nicht zu Fall, so doch in Verruf zu bringen, sodaß Nero einen Vorwand hat, sich ihrer zu entledigen, ist nicht ohne Spannung. In „Ovid“ interessiert besonders der Charakter der Kaiserstochter Julia. Diese Julia ist ein kleines naives Ungeheuer; wie sie sich an dem Epigrammdichter rächt und ihn zu Fall bringt, wie zuletzt beide dem Lose der Verbannung verfallen, ist mit dramatischer Lebendigkeit geschildert. „Der Gladiator“ (1889) fesselt durch das Porträt des Caligula, dessen Cäsarenwahnsinn zu demjenigen des Nero in „Oktavia“ einen Pendant bildet. Der Inhalt ist eine Liebesgeschichte; der Held Markus ist etwas modern in seiner Leichtlebigkeit und Weltschmerzlichkeit bei sonst edlen Charakteranlagen. Alle diese

Römerromane haben geniale Züge mit einer gewissen Vorliebe für das nervös Leidenschaftliche, Wilde und Wüste. Die römische Dekoration und die Staffage der Volkssitte ist korrekt und stilgerecht, aber nirgends Selbstzweck. Doch Walloth hat nicht bloß ägyptische und römische Stoffe zu Sensationsmotiven und pathologischen Gemälden benutzt; er hat auch moderne Romane geschrieben, in denen der historische Hintergrund für große Verbrechen und Ausschweifungen fehlt. Dafür sucht der Dichter einen Ersatz teils in dem absonderlich Paradoxen der Erfindungen, teils in dem cynisch Brutalen einzelner Episoden, während seine Romane im Ganzen einen pathologischen Charakter haben. Absonderlich ist das Motiv, das er in dem Roman „Aus der Praxis“ (1887) behandelt. Ein Mädchen, welches die größte Abneigung gegen die Ehe hat, pflegt im Hause eine irrsinnige Mutter, nachdem der Vater gestorben; ihre Vermögensverhältnisse sind kläglich und reichen kaum für Beschaffung des Notwendigen aus. Da stirbt ein reicher Onkel und macht sie zur Erbin, doch unter der Bedingung, daß diese Erbschaft ihr erst ausgezahlt wird, nachdem sie geheiratet hat. Um ihrer Mutter willen entschließt sie sich, dieser Klausel gerecht zu werden, aber auch ihrem Widerwillen gegen die Ehe muß sie Rechnung tragen. Sie kommt zu einem Arzt und erklärt ihm, einen totkranken Mann heiraten zu wollen, er solle ihr dazu einen unter seinen Patienten aussuchen. Ein Maler Paul wird das Opfer dieser Grille. Der junge Arzt selber aber flößt der eigenartigen und geistreichen Frau solche Teilnahme ein, daß er hoffen darf, nach Paul's Tode und nicht nur als Scheingatte, der um einer Testamentsklausel willen geheiratet worden ist, an dessen Stelle zu treten. Da genest Paul vollkommen, der ärztlichen Diagnose, die ihn zum Tode verurteilt, zum Trotz: kalt und schroff lebt Emma an seiner Seite; er erfährt nun durch einen Zufall, daß sie ihn nur um einer

finanziellen Spekulation willen geheiratet — ein Rückfall seiner Krankheit ist die Folge dieser Entdeckung. Wie er sich später einer offenbaren Untreue schuldig macht, deren Zeugin Emma ist, wie aber doch am Schluß die Versöhnung der Ehegatten eintritt: das schildert der Verfasser im weiteren Verlauf des Romans, der manche psychologische Feinheit enthält, dessen gewagte Voraussetzungen aber eine etwas paradoxe Führung der Handlung mit sich bringen. Bedeutender ist der „Dämon des Neides“ (1889), den der Verfasser selbst als „furchtbar realistisch“ bezeichnet, als an die äußerste Grenze des Realismus streifend. Der Roman war auch in der That als unzüchtig wie „Adam Mensch“ von Conradi und „Die Alten und die Jungen“ von Alberti vor Gericht gestellt (1890), und der Verfasser wurde zu einer Geldstrafe verurteilt. In seiner Vernehmung vor Gericht erklärte Walloth: „Schlimme Erfahrungen haben mich dazu getrieben, die Menschen, wenn auch nicht zu hassen, so doch auch nicht zu lieben. Ich wollte meiner Menschenverachtung Ausdruck geben und mir meine Gefühle aus der Seele schreiben. Daher der Ton meiner Arbeit; die grausam schmerzliche Lust hat mich dazu getrieben, alles, auch alles herauszuschreiben, auch das Ekelhafte, Blutige, ja Verrückte, und in meinem Menschenhaß mag es mir passiert sein, überempfindliche Ohren verletzt zu haben.“ Der Dichter hatte also selbst das empfunden, daß er die Grenzlinie des Maßvollen in diesem Werke überschritten. Der eigentliche Held des Romans ist ein Maler, Rudolf Bauder, ein Halbtalent, und der Neid auf seinen erfolgreichen Freund, Karl Unger, ist das treibende Hauptmotiv der Handlung. Es ist auffallend, wie viele Künstler in diesen jüngstdeutschen Romanen die Protagonisten sind, ganz wie in den romantischen und einem Teil der jungdeutschen, und wieviele Lumpen darunter — so auch dieser Bauder und der Held des Sudermann'schen

Schauspiels „Sodoms Ende". Alle diese in vieler Hinsicht verkommenen Helden der jüngstdeutschen Romane, wie auch „Adam Mensch", sollen nun unser Interesse erregen, und sei es nur ein pathologisches; wir sollen diese Lebensläufe in absteigender Linie mit Teilnahme verfolgen. Das ist mehr deutsche als französische Überlieferung — solche haltlose Charaktere spielen in den neufranzösischen Musterromanen nicht die erste Rolle. Doch Helden, welche oft das Gefühl haben, als ob die Seele in ihrer Brust stückweise verfaule, ein noch dazu nicht unberechtigtes Gefühl, können nicht im Vordergrunde eines Romans stehen — wenigstens muß die Kontrastfigur gleichsam auf sie drücken. Das ist aber in Walloth's Roman nicht der Fall; denn Karl Unger tritt ganz gegen Rudolf Bauder zurück. Der Dämon des Neides treibt diesen zu einem Mordanfall auf den Genossen, zuletzt zum Selbstmord. Von den weiblichen Charakteren interessiert am meisten Emilie, die Tochter eines Künstlers, mit einer durch die Atelierbilder und Ateliergeheimnisse schon in früher Jugend erregten Phantasie, mit einer Neugier, die sich kätzchenhaft um das Verbotene schleicht. So fällt sie einem brutalen Studenten, Alfred Wiegand, zum Opfer, der mit eleganten äußeren Manieren die größte innere Leere und Hohlheit vereinigt, mit diesem Liebesabenteuer nur renommiert und, als es nicht ohne Folgen bleibt, die Geliebte grausam im Stich läßt. So sucht sie am Schlusse mit Rudolf gemeinsam den Tod. Diejenige Frauengestalt aber, die furchtbar realistisch ist, Karoline, anfangs ein Modell, später eine immer tiefer herabsinkende Dirne, verdiente doch kaum, daß wir so ausführlich und angelegentlich mit ihr und ihren Schicksalen beschäftigt werden. Hier finden sich auch jene Stellen, die wir vorhin als cynisch-brutal bezeichneten und vom ästhetischen Standpunkte aus verurteilen müssen. Sie sind nicht gerade üppig und schlüpfrig, die Sinnlichkeit reizend; sie

sind aber von einer, wir möchten sagen, renommistischen Gemeinheit. So die Darstellung, wie der Maler jene Karoline in ihrem Zimmer, dem Zimmer eines Bordells, auf der Diele liegen findet, in vollkommen trunkenem Zustande, während die übermütigen Zechgenossen, die sie verlassen, ihr alle Röcke über dem Kopfe zusammengebunden haben. Dies zu schildern gab es keine psychologische, keine künstlerische Nötigung — es war sehr nackte Naturwahrheit, die aus der Kunst herausfällt und überdies die Freude am Skandal, die Schadenfreude über den Ärger der Überempfindlichen. Ein Talent wie dasjenige Walloth's, das sich auch in diesem Roman nicht verleugnet, muß aber solche Reizmittel verschmähen und darf nicht nach Zola's Erfolgen schielen: hat der Dichter doch in seinem Roman „Seelenrätsel“ (1886) gezeigt, daß seine Seelengemälde auch ohne solches Herumleuchten im Schmutze des Daseins zu wirken vermögen.

Wir können hier nicht alle Jünger dieser Richtung anführen: es sind einige nicht unbegabte, aber extravagante Schriftsteller darunter, wie Hermann Friedrichs, dessen „Margarete Menkes“ (1885) zum Teil ein grelles Schauergemälde ist, in welchem die Saat der Missethat in vollem Halme steht, und die Heldin, eine durch Vergewaltigung gefallene Schöne, die aus Rache und aus Liebe zu ihrem Kinde viele Verbrechen begeht und durch Selbstmord endet, keine Sympathien einzuflößen vermag. Die Grenzen der jüngsten Schule sind aber überaus fließende, und außer den in den Programmschriften ihr zugezählten Autoren, die auch meistens im Salon der „Gesellschaft“ gern gesehene Gäste sind, giebt es noch andere, die ihr angehören. Dazu ist ohne Frage Hermann Sudermann zu rechnen, dessen Schauspiel „die Ehre“ das erfolgreichste aller Werke dieser Richtung ist, und der schon manche Erzählungen und Romane verfaßt hat, die aber erst Beachtung fanden, als „die Ehre“

den Triumphzug über die deutschen Bühnen gehalten; denn rien ne réussit que le succès; wir erwähnen „Frau Sorge“ (1886), „die Geschwister“ (1888), und „der Katzensteg“ (1890). Das Eigenartige dieser Romane besteht darin, daß gleichsam der Dramatiker in ihnen gärt; es geht durch dieselben ein leidenschaftlicher Zug und die Neigung, die Handlung zu theatralischen Effekten zu steigern. Sudermann liebt die grelle Beleuchtung, die schreienden Farben: der Darstellung fehlt meistens die epische Ruhe. Dafür ist die Darstellungsweise oft von packender Energie. In „Frau Sorge“, dem besten dieser Romane, ist der Charakter Pauls, der immerfort unter den Einflüssen der Frau Sorge steht, trefflich gezeichnet mit seinem scheuen, gedrückten Wesen, seinem Mangel an Würde und Selbstbewußtsein, seiner edlen Gesinnung und Opferbereitschaft. Daß sogar eine landwirtschaftliche Maschine in ein poetisches Licht gerückt werden kann, beweist die Geschichte der „schwarzen Suse“. Nur daß Paul zuletzt sein eigenes Gut in Brand steckt, um den Vater von der Brandstiftung in dem Nachbargute abzuhalten: das ist nicht überzeugend genug und ist mehr Theatereffekt. „Die Geschwister“ enthalten zwei Novellen. „Die stille Mühle“ behandelt die Liebe eines aus dem Dienst zurückgekehrten Soldaten zur Müllerin, der Frau seines Bruders — es ist ein Ehebruchdrama mit tragischem Ende; denn die beiden Brüder gehen kämpfend zu Grunde. „Ein Wunsch“ ist ein eigenartiges Capriccio — Olga nimmt sich selbst das Leben, weil sie den verbrecherischen Wunsch gehegt, ihre Schwester Martha möchte sterben, damit sie die Hand ihres Geliebten erhalten könne. Und als Martha wirklich gestorben, überwältigen sie die Gewissensbisse. „Es ist dies,“ sagt der Arzt, der den Chorus der Erzählung bildet, „eine der dunkelsten Stellen in der Menschennatur, ein Überbleibsel der Bestialität, die sich in unsere zahme Welt mit eingeschlichen; selbst so feinfühlige

Naturen wie Olga können ihr verfallen, wenn sie freilich auch darunter zu Grunde gehen, während gröbere Sünder einfach vertuschen und verschlucken, was sich aus den finstersten Tiefen ans Tageslicht drängt." „Der Katzensteg" behandelt den Krieg einer ostpreußischen Gutsherrschaft mit der Dorfbevölkerung; der Katzensteg ist der Weg, auf dem der alte Baron, der Vater des jetzigen Gutsherrn, 1807 die Franzosen, die das Schloß besetzt hatten, den Preußen in den Rücken führte. Die Rache der Bauern wendet sich 1814 gegen den Erben. Es ist Sturm und Drang in der Geschichte selbst und in der Schilderung — zuviel wilde Bewegung, ohne genügende Ruhepunkte. Für das Packende und Grelle besitzt Sudermann eine besonders ausgeprägte Begabung; seine Phantasie hat eine Gärung und Strömung, die ihn weiter fortreißt als die anderen jüngeren Kräfte; doch es ist bei ihm kein ohnmächtiger Schöpfungsdrang; sie ist gestaltungsfähig und im Drama, auf welches ihn sein Talent in erster Linie hinweist, ist ihm auch schon ein glücklicher Wurf gelungen.

Sudermann ist später zur Geltung gekommen, als die Programme der litterarischen Revolution seitens der Jüngstdeutschen erschienen sind: er ist der einzige, der einen großen Erfolg hatte; von den anderen heißt es ohne Ausnahme

Es steht doch immer schief darum,
Denn ihr habt kein Publikum.

Von einzelnen Programmschreibern wird auch Wolfgang Kirchbach der Gruppe der Naturalisten beigezählt, wenngleich er denselben als Kritiker objektiv gegenübersteht und ihnen jeden eigenartigen Stil abspricht. In seinem „Lebensbuch" (1885) stellt Kirchbach der Kritik hohe Ziele; er selbst zeigt ein reiches Wissen, das er in einer etwas schwerflüssigen Weise verwertet. Das Phantastische hat bei ihm oft einen metaphysischen Zug; sein Humor,

wie in dem Aufsatze „Die Lebensreise“, schöpft oft aus wissenschaftlichen Tiefen. Dieser Zug findet sich auch in dem Romanzyklus „Kinder des Reichs“ (2 Bde., 1883), der mit einer extravaganten kosmischen Phantasie beginnt und uns in drei große Reichsstädte, nach Berlin, Leipzig und München führt. Der Ton dieser Erzählungen paßt nicht zur schwunghaften Einleitung: sie spielen in bürgerlichen Kreisen: Postbeamte, Maler, Sozialdemokraten sind ihre Helden. Das Hauptwerk Kirchbach's ist sein Roman „Salvator Rosa“ (3 Bde., 1880); es ist ein zu figurenreiches Gemälde; der Maler Ribera und Masaniello, der letztere schon durch seine geschichtliche Bedeutung, stellen den Helden fast in Schatten, stehen mindestens gleichberechtigt neben ihm. In den Schilderungen aber ist italienische Glut; einzelnes ist durchaus originell, wie der Tanz des irrsinnig gewordenen Masaniello auf dem Altar. Die Szene zwischen Salvator Rosa und der im Bade belauschten römischen Jungfrau erinnert an die Vorliebe der Jüngstdeutschen für pikante Situationen.

Der Lyriker und Dramatiker Detlev Freiherr von Liliencron hat sich auch auf dem Gebiete der Erzählung versucht. Seine meisten Erzählungen haben etwas Skizzenhaftes; sie sind flüchtig hingeworfen; in vielen herrscht ein soldatischer, schneidiger, kurz angebundener Ton, in manchen findet sich ein bedeutender Zug; doch eben so oft ergeht sich die Plauderei über nichtiges und die Darstellung ist stillos. In der Sammlung „Eine Sommerschlacht“ (1887) bringt die letzte Erzählung, welche dem Ganzen den Namen giebt, ein lebendiges Schlachtgemälde aus dem Kriege von 1866. In der Sammlung „Unter flatternden Fahnen“ (1888) verdienen auch die militärischen Bilder den Vorzug; unter den „Übungsblättern“ findet sich viel Geschmackloses und Herausforderndes im Ton der jüngsten Schule. Sehr bunt

geht es in der Sammlung „der Mäcen“ (2 Bde., 1889) zu: da sind Skizzen, Aphorismen, Gedichte mit Erzählungen unter einen Hut gebracht. „Der Mäcen“ ist ein reicher Graf, welcher die Litteratur beschützt, und die Sammlung ist seinem hinterlassenen Tagebuch entnommen. Auch hier herrscht im ganzen oft der kurz angebundene Ton, eine ungezwungene Natürlichkeit, der aber bisweilen die Grazien ausgeblieben sind.

Einer der eifrigsten Parteigänger der neuen Richtung, wenn er auch nicht zum engeren Kreise der Ausgewählten gehört, ist Oskar Welten (geb. in Lemberg am 13. Dezember 1844), längere Zeit fleißiger Mitarbeiter an Wiener Feuilletons, lange Jahre in Görbersdorf in Schlesien lebend als Kurgast der berühmten Brehmer'schen Heilanstalt. Wir haben bereits seine „Zolaabende“ erwähnt, in denen er mit Begeisterung, aber nicht unter Dahingabe seines kritischen Intellekts, für den französischen Romanzier eintritt. Schon der Titel seiner Novellensammlungen „Nicht für Kinder“ (1884) und „Buch der Unschuld“ (1885) zeigen, daß er gegenüber der zahmen Novellistik der Familienblätter eine herausfordernde Stellung einnimmt. Seiner kleinen Erzählung „Die Pantoffeln des Hofmeisters“ (1887), die an sich nichts Anstößiges hat, schickte Welten eine lange Vorrede voraus, in welcher er gegen die Prüderie in der Litteratur, gegen die „Vertöchterung“ derselben, gegen die Familienblätter und die Kritik zu Felde zieht. Im „Buche der Unschuld“ und „Nicht für Kinder“ findet sich indes zu viel nackter Naturalismus, eine gewisse Vorliebe für das Unschöne und Widrige. Doch Welten besitzt ein ansprechendes Erzählertalent, dem es nicht an geistiger Würze fehlt, und viele seiner Geschichten sind geschickt aufgebaut und spannend. In seinen novellistischen Gesprächen „Mit schönen Frauen“ (1887) zeigt er sich als Beherrscher eines

geistreichen Plaudertons und geißelt manche Gebrechen unserer Gesellschaft.

Wir haben gesehen, was unser naturalistischer Roman von Zola gelernt hat — das eine jedenfalls nicht, einen großen Gesellschaftskreis, eine soziale Schicht erschöpfend zu behandeln, wie es Zola in „Germinal“, in „Au bonheur des dames“, in „La terre“, in „L'argent“ gethan; es sind nur Ausschnitte aus unserem gesellschaftlichen Leben, meistens pathologische Zustände aus dem Leben der einzelnen, was hier mit Vorliebe dargestellt wird. Und worin besteht das Neue dieses Naturalismus? Nur in der doktrinären und oft renommistischen Betonung einer Naturwahrheit à tout prix. Der Realismus selbst ist nichts Neues, auch wenn wir unsere neue und neueste Litteratur ins Auge fassen. Niemand wird doch behaupten wollen, daß Bleibtreu und Conradi „realistischer“ sind als etwa Freytag und Auerbach und eine große Zahl anderer Romanschriftsteller. Hans Wachenhusen kann sogar den Naturalisten beigezählt werden; einige seiner Romane, besonders „Was die Straße verschlingt“ erfüllen alle Punkte des neuen Programms. Und was nun die Keckheit in der Zeichnung des sexuellen Lebens und seiner Ausschweifungen und in dem Mangel an „Schmutzscheu“ betrifft — da haben wir von Jean Charles und Emerentius Scaevola bis zu Sacher-Masoch eine Reihe von Schriftstellern, die sich ganz in demselben Fahrwasser bewegten; ja, der genialste von ihnen, Sacher-Masoch, hat, abgesehen von den gewagtesten Problemen, die er im „Vermächtnis Kains“ behandelt, in seinem Roman „Eine geschiedene Frau“ das Ekelhafteste mit peinlicher Gewissenhaftigkeit dargestellt, in den „Messalinen Wiens“, in der Schilderung des grausam Wollüstigen einen Höhepunkt erreicht? Warum wird Sacher-Masoch in den jüngstdeutschen Programmschriften totgeschwiegen? Die neueste Litteratur soll eben keinen Stamm-

baum haben. Wir haben unbefangen die jungen Talente gewürdigt; ein umfassendes Gemälde der Litteratur der Gegenwart ist unmöglich ohne Berücksichtigung dieses ungestümen Werdedrangs, wenn er auch kaum etwas Fertiges und Reifes gezeitigt hat. Hoffentlich wird die Litteratur der Zukunft mehr von ihnen zu sagen haben.

Sechster Abschnitt.

Der See- und exotische Roman.

Heinrich Smidt. — Charles Sealsfield. — Friedrich Gerstäcker. — Balduin Möllhausen. — Hans Wachenhusen.

Das trauliche Behagen der deutschen Volksidylle wird ebenso oft, wie jährlich die vielen tausend Auswanderer beweisen, von der Sehnsucht des deutschen Gemüts in die Ferne unterbrochen. Der kosmopolitische Zug ist ihm angeboren und beschäftigt nicht nur unsere Dichter und Denker, sondern auch den Bauer hinter dem Pfluge, dem die transatlantische Welt mit ihren Wundern als ein lockendes Ziel vor der Seele schwebt. In unserer Litteratur hat die Freiligrath'sche Lyrik diesen träumerischen Wanderungen der Phantasie in ferne Zonen den glänzendsten Ausdruck gegeben. Je mehr das deutsche Volk in den großen Weltverkehr trat, je mehr einzelne Reisende mutvoll auf Entdeckungen ausgingen, sei es in den arktischen Meeren oder in der Südsee, in den entlegensten Landschaften der großen nordamerikanischen Republik, deren Sternenbanner über dem

breitesten Rücken des Kontinents von einem Weltmeere zum andern weht, oder im geheimnisvollen Innern Afrikas, wo mutvolle Kämpfer für die Ehre der deutschen Wissenschaft den Glutstrahlen der Sonne und den Schrecken unbekannter Wüsten trotzen, desto mehr mußte auch der Wandnachbar der Poesie, der deutsche Roman, müde, die Geheimnisse unseres häuslichen Lebens auszuplaudern oder der Geschichte Europas in die Kabinette der Staatsmänner und auf die Schlachtfelder zu folgen, den Farbenreichtum ferner Länder borgen. Auch das Meer, welches die Völker vereinigt, die Schiffahrt mit ihrer praktischen Technik und ihren bunten Abenteuern, der Kampf des Menschen mit den gefährlichsten Mächten der Natur von der schwankendsten Basis aus konnte den Mittelpunkt selbständiger Romane bilden, und der deutsche Seeroman fand seinen Marryat in Heinrich Smidt aus Altona (1798—1867), lange Zeit Steuermann und Weltreisender im Marinedienst, zuletzt Bibliothekar im Kriegsministerium in Berlin. Man würde diesem Autor Unrecht thun, wenn man ihn zu Marryat in dasselbe Verhältnis stellen wollte, in welchem die deutsche Marine zur englischen steht. Es weht echte Seeluft in seinen Romanen. Das Seeleben stählt den Charakter, giebt ihm trotziges Selbstbewußtsein und den kecken Humor, der über den Gefahren steht, oder es veranlaßt eine kurze Einkehr des Gemütes in sich selbst, eine lakonische Andacht, hervorgegangen aus dem stets lebendigen Gefühle der Abhängigkeit, in welcher das Dasein des einzelnen von den Naturgewalten steht. Dies giebt die eigentümliche Poesie des Seelebens, die man nicht mit der träumerischen Romantik Heine's oder mit allen jenen beliebigen Empfindungen versetzen darf, welche verschiedene Gemüter auf der See erfüllen mögen. So frei der Horizont des Seemannes ist, so beschränkt ist sein eigenes Reich, seine Welt — das Schiff. Hier hat

eder Nagel, jedes Seil seine kleinen und großen Zwecke; hier herrscht vollkommene Genauigkeit und Sicherheit, und diese nautische Technik mit ihren bestimmten Kunstausdrücken giebt dem Seeroman seine eigentümliche Färbung und eine unvermeidliche realistische Tüchtigkeit. Heinrich Smidt bewährt gerade diese Seite der Darstellung in rühmenswerter Weise, so sehr er gegen Marryat, den Sohn einer seefahrenden und meergebietenden Nation, im Nachteile steht. Erst die Kriegsmarine, eine der neuen großen Errungenschaften Deutschlands, giebt einem Volke das Bewußtsein der Meerherrschaft und jene großen Traditionen, an denen sich ein jüngeres Geschlecht erzieht. Heinrich Smidt bemächtigte sich des einzigen Anhaltspunktes, den die patriotische Geschichte bisher einem nationalen Marinebild darbot; er schildert in seinem brandenburgischen Seeroman „Berlin und West-Afrika“ (6 Bde., 1847) den Versuch des Großen Kurfürsten, eine brandenburgische Kolonie in West-Afrika zu gründen, und die Abenteuer jener kleinen, improvisierten Kriegsflotte; doch diese Episode unserer Geschichte macht im ganzen einen wehmütigen, ja kläglichen Eindruck, über den die geschickt entworfene Erzählung nicht hinweghelfen kann. Wie ganz anders erhebt sich in der Blütezeit der holländischen Macht das Bild des großen Admirals „Michael de Ruiter“ (4 Bde., 1846), das uns Smidt in einer Reihe biographischer Fragmente vorführt! Weder in diesen Hauptromanen, noch in den übrigen Seegemälden, Seemannssagen, Seenovellen, Reisebildern, Kreuz- und Querzügen dieses Autors,[1]) noch in seinem „Loggbuch“ (3 Bde., 1844)

[1]) Die Produktivität Smidt's ist erstaunlich, er hat über 140 Bände geschrieben. Besonders hervorzuheben sind seine in der Marinemalerei tüchtigen Seebilder „Marinebilder“ (1859), „Meeresstille und hohe See“ (1861), „Mein Seeleben“ (3 Bde., 1837) „Seegemälde (1828), „Seenovellen“ (2 Bde., 1838).

und seiner Schilderung des „Schleswig-Holsteinischen Freiheitskampfes im dreizehnten Jahrhundert“ (3 Bde., 1851) offenbart sich eine große dichterische Kraft, eine reiche, schöpferische Phantasie, eine bedeutende litterarische Physiognomie; aber die Sicherheit, Tüchtigkeit, Gesundheit, mit welcher sich dieser Schriftsteller in einer Welt praktischer Thätigkeit bewegt, deren Getriebe er uns bis auf seine kleinsten Räderchen auseinanderlegt, das förderliche Einwohnen in eine konkrete, reale Sphäre, welches dem deutschen Idealismus ein so heilsames Gegengewicht giebt, würden diesen Erzählungen und Romanen eine noch größere Anerkennung verschafft haben, wenn nicht das deutsche Binnenpublikum, wenig vertraut mit den Geheimnissen des Seewesens, vor manchem fremd klingenden nautischen Ausdrucke erschrocken wäre. Auch ein Hamburger Schriftsteller, Adolf Schirmer, versuchte sich auf dem Gebiete des Seeromans in „Lütt Hannes“ (3 Bde., 1865), sowie er auch einen Roman „Schleswig-Holstein“ (3 Bde., 1864), neben manchen Sensationsromanen,[1]) verfaßte.

Mit größerem Behagen, ja, mit Entzücken über die Farbenpracht der Darstellung, den wunderbaren Reichtum an ungeahnten Schauspielen der Natur und der Gesellschaft, die sich in der schönsten dichterischen Beleuchtung dem Auge erschlossen, verweilte das deutsche Publikum bei den Romanen eines Autors, der lange Zeit, wie Walter Scott, für den „großen Unbekannten“ galt, und der in den deutschen Roman einen Reichtum exotischer Lebendigkeit brachte, wie ihn bisher kein poetisches Treibhaus in Deutschland aufzuweisen vermochte. Das Geheimnis dieses großen Unbekannten ist erst in neuester Zeit enthüllt worden; Charles Sealsfield ist ein Österreicher, Karl Postl, geb. am 3. März 1793

[1]) „Ein weiblicher Hamlet“ (1867) u. a.

in Poppitz bei Znaim in Mähren als Sohn des dortigen Ortsrichters. Er trat 1813 als Novize in das Ordenshaus der Kreuzherren zu Prag und wurde dann Priester und Sekretariatsadjunkt, bis ihn ein noch unerklärtes Motiv bestimmte, heimlich zu entfliehen. In Nordamerika, wo er als Publizist thätig war, erwarb er sich das Bürgerrecht der vereinigten Staaten. Seit 1832 lebte er in der Schweiz in der schöngelegenen Villa Werner bei Schaffhausen, später unter den Tannen bei Solothurn, wo er auch am 26. Mai 1864 starb. Die Enthüllung, daß dieser ausgezeichnete kosmopolitische Schriftsteller ein entlaufener Mönch sei, verfehlte nicht, großes Aufsehen zu erregen[1]). Charles Sealsfield, ein Autor von hoher dichterischer Befähigung, glühender Phantasie, rastloser Lebendigkeit und von scharfem Blicke für die Auffassung großer Kulturtypen, hat den exotischen Kulturroman in unserer Litteratur geschaffen. Wenn der Kosmopolitismus unserer Dichter im ganzen abstrakt oder auf litterarische Vermittelungen beschränkt blieb, so tritt er uns bei Sealsfield mit großem praktischen Weltblicke, in konkreter Weise gegenüber; die Faktoren, mit denen er rechnet, um das geistige Produkt der Zukunft zu gewinnen, sind Kontinente und Hemisphären; er schildert die Menschheit in allen ihren Rassenunterschieden, in ihrer unendlichen Bedingtheit durch die kontinentale Natur bis auf die kleinsten und feinsten provinziellen Unterschiede und vergißt nie über der sorgfältigsten Farbengebung im einzelnen die große historische Mission der Nationen und Weltteile. Amerika, der jugendlichste und zukunftvollste Kontinent, bildet den Mittelpunkt seiner Schilderungen. Der Kampf des Menschen mit der Natur, der Sieg des Geistes, der Arbeit, der Thatkraft über die wilden Improvisationen der Schöpfung, den Urwald und

[1]) Vergl. das Charakterbild von Charles Sealsfield in den „Porträts und Studien" des Verfassers, Bd. 1.

die Steppe, dies gewaltige Epos der Kultur, das auf nordamerikanischem Boden spielt, begeistert unseren Rhapsoden zur lautesten Feier dieses unberühmten und namenlosen Heroismus der Masse, der keine blutigen Schlachtfelder schafft, aber Felder des Segens für die Nachkommen unter tausend Entbehrungen und Opfern der Natur abgewinnt und Land erobert, nicht zum Herrentausche, sondern herrenloses Land dem Herrn der Schöpfung. Die elegische Seite dieses Kulturkampfes vertreten die aussterbenden Indianerstämme, Kinder der Natur, zu schwach, um ihre Meister zu werden! Ebenso warm ist die Begeisterung unseres Autors für die großen Thaten des Unabhängigkeitskampfes, für die erhabene Einfachheit seiner Helden, die er in zahlreichen, in seine Erzählungen eingewebten Anekdoten zeichnet. Gegenüber dieser selbständigen Entwickelung der nordamerikanischen Freistaaten, die in gerader Linie nach klarem Ziele strebt, zeigt uns der Autor in krausen, seltsam verschlungenen Arabesken die bunte Anarchie Mexikos, in welcher altspanischer Despotismus, neuamerikanische Freiheitsbegeisterung und die unberechenbaren Interessen der verschiedenen Rassen und Mischgattungen ein dämonisches Chaos bilden und Staat und Gesellschaft unter der tropischen Sonne eine so bizarre Gestalt annehmen, wie die Pflanzenwelt dieses Landes.

Sealsfield ist ein Meister in der Volks- und Rassenmalerei, nicht bloß ein poetischer Blumenbach in Bezug auf die Charakteristik der großen Menschheitstypen, auch ein wahrhaft volkstümlicher Sittenmaler, welcher den fashionabeln Dandy New-Yorks, den quäkerhaften Bewohner Pennsylvaniens, den frisch kräftigen, glühenden Natursohn Kentucky's und den leichtblütigen französischen Abkömmling Louisianas mit scharfer Silhouettenschere ausschneidet. Ebenso bedeutend ist Sealsfield's Naturmalerei, welche uns geoße Bilder jener fremdartigen Landschaften mit poetischem Schwunge entrollt,

die sich bisweilen zu hinreißenden Entzückungen steigert. Hier offenbart sich der lyrische Nerv dieses großen Talentes, dessen dramatischer Nerv sich in der außerordentlich scharfen Charakteristik der Volkstypen zeigt. Die große Natur Amerikas erfordert freilich einen anderen Pinsel, als die landschaftlichen Miniaturbilder der Heimat. Wie prächtig schildert Sealsfield Pennsylvanien, den Susquehannah mit seinen endlosen, unübersehbaren Wassermassen und seinen Klippen und Riffen und der süß tönenden, träumenden Wellensprache, mit den prachtvollen, waldbekränzten Inseln, die gleich ungeheuren Wasservögeln am breiten Busen des Stromes sich zu schaukeln scheinen, wie mächtig die erhabene Einsamkeit des Mississippi mit seinen treibenden Baumstämmen und schwimmenden Damhirschen, Wasser und Wald, Wald und Wasser! Noch großartiger aber wird seine Darstellung, wenn er uns den fernen südwestlichen Urwald schildert mit seinen Rohr- und Zypressensümpfen, mit den dunkelgrünen Palmettoverstecken, den hängenden Myrthen, den prachtvollen Tulpenbäumen, den Sykomoren mit den grünlich silbernen Zweigen, den sturmentwurzelten, über einander geschichteten Baumstämmen! Jasmin und wilde Rebe, die vom Grunde aufschießt, am Stamme sich aufhängt, zum Gipfel hinanrankt und wieder herabsteigt, durchwirken den Urwald mit einem endlosen Blattgewebe! Oder der Dichter führt uns in das südlichere Mexiko, in die öde Sandwüste von Veracruz, in die Wildnisse von Palmen-, Orangen-, Zitronen- und Bananenbäumen, in die Felder mit den säulenartigen Kaktus-Einzäunungen, in die schwarzgrauen Granit- und Porphyrfelsen der Sierra Madre, wo an den sanfteren Bergabhängen Weizen- und Maisfelder reifen, und die steife Agave ihre Riesenblätter gleich so vielen Schwertern emporstreckt, während auf der anderen Seite in den wilden Barrankos über den tosenden Waldströmen der schattenreichen Tiefen der Ring-

adler schreit, oder in die malerische Stadt des Montezuma selbst, die sich im friedlichen See spiegelt, während hinter ihr ein majestätisches Bergpanorama emporsteigt. Alle diese Schilderungen sind nicht bloß mit der Genauigkeit des beobachtenden Reisenden entworfen, der sich über diese Landschaft ebenso Rechenschaft giebt, wie über seine eigenen Erlebnisse; sie atmen eine große Naturbegeisterung und sind meistens mit den Stimmungen der Helden oder mit großen Volksbewegungen und Kämpfen in künstlerischer Weise verwebt.

Am wenigsten ist dies der Fall in den „Transatlantischen Reiseskizzen" (2 Bde., 1834), deren Vorzüge auf der Lebendigkeit geistvoller Schilderungen beruhen, die, an einen lockeren Faden der Erzählung gereiht, die Sitten und Gegenden Nordamerikas in einer nirgends Effekt haschenden, aber außerordentlich charakteristischen Weise darstellen. Der Held dieser Reiseskizzen ist ein junger Hagestolz, der schon mehrmals vergeblich an Hymens Pforten anklopfte und auch jetzt aus dem äußersten Südwesten nach dem Norden der Freistaaten eine Heiratsreise macht, deren Resultat seinen Spekulationen und Herzenswünschen ebenso wenig günstig ist. Es ist dies ein beliebtes Motiv Sealsfield'scher Darstellungen; — in den „Lebensbildern aus der westlichen Hemisphäre" wird uns „Howards Brautfahrt" und mit glücklicher, humoristischer Färbung diejenige des feurigen, Toddyliebenden Kentuckiers „Ralph Doughby" vorgeführt. Diese Brautfahrten gaben Gelegenheit, die Einrichtungen der einzelnen Provinzen, die verschiedenen Sitten, Interessen, Schattierungen des politischen und sozialen Lebens und die Eigentümlichkeiten und Reize der Landschaften mit so warmen Farben auszumalen, daß sich kaum ein neues Reisebuch an Tüchtigkeit der Beobachtung, an schlagender, drastischer Darstellung, die sich dem Gedächtnisse unauslöschlich einprägt, an einer Fülle humoristischer Einzelheiten

und an großen Gesichtspunkten der Auffassung mit diesen Skizzen und Lebensbildern vergleichen kann. Noch eigentümlicher sind „Lebensbilder aus beiden Hemisphären“ (3 Tle. 1835), in welchen der Autor den Sprung über den Ozean macht und Parallelen des amerikanischen, des Londoner und Pariser Lebens zieht, zugleich aber die neue, dämonische Großmacht, das Geld, mit ihren alles überflügelnden geheimen und offenbaren Einflüssen in einer wahrhaft großartigen Weise schildert. Der Verfasser sagt selbst in der Vorrede: „Welches das Ende sein wird des großen Prinzipien- oder vielmehr Interessen-Kampfes, der vor unseren Augen mit so vieler Hartnäckigkeit gekämpft wird, ist eine Frage, deren Beantwortung nicht in das Bereich der Litteratur der schönen Wissenschaften gehört; aber insofern diese das gesellschaftliche Leben in allen seinen Nüancen darstellt und so zum großen Hebel ihrer Gestaltung wird, ist es allerdings ihr Geschäft, das eigentümliche Wesen der neuen Macht, die in der neuen gesellschaftlichen Umgestaltung eine so große Rolle zu spielen berufen scheint, näher zu betrachten.“ In dieser Beleuchtung gewinnen Charaktere, wie der alte Stephy und Lummond, diese unscheinbaren Apostel der neuen Herrschermacht, vor der sich die Mächtigen der Erde beugen, diese Gewaltigen des Geldes, welche eine neue, Völker und Fürsten gebietende Allianz schließen, eine unheimliche Bedeutung. Sealsfield giebt durch den mysteriösen Anschein, den er über seine Helden zu verbreiten weiß, durch die Kontraste zwischen ihrem plebejischen äußeren Auftreten und ihrer inneren Bedeutung, diesem Werke einen besonderen Reiz. Auch seinem Hange zum Exzentrischen, Ungewöhnlichen, Grotesken, dem er überall in manchen bizarren Schilderungen, abenteuerlichen Kontrasten und humoristischen Ergüssen nachgeht, folgt er in diesem Werke mit großer Vorliebe. Eine hastige, stürmische Lebendigkeit fiebert gleich in den ersten vorgeführten Szenen,

in Morton's Selbstmordversuchen, ein abgerissenes, traumhaftes Ineinanderspielen der Natur und der Menschenwelt, dämmernde Skizzen, über welche erst ein späteres Kapitel volle Klarheit ausgießt. Ebenso wie diese Art und Weise liebt Sealsfield, an und für sich spannende und bedeutende Ereignisse in einer höchst phlegmatischen und gleichgiltigen Manier zu beschreiben. Eine Probe des genialen Humors, über welchen Sealsfield gebietet, giebt die politische Mädchenrede des champagnerbegeisterten Morton in dem mit indischen Landschaften ausgemalten Saale des Nabob vor den trunkenen Häuptern und Führern der englischen Aristokratie: ein Humor, aus dessen sonderbar gekräuselten Dampfwolken Funken einer tiefen politischen Auffassung und Begeisterung sprühen. Der Stil Sealsfield's ist hier, wie überall, originell, oft begeistert, wild trunken, von einer an Ausrufungen reichen Lebendigkeit, oft krampfhaft hastig, fragmentarisch hingeworfen, rasch und jählings ausgestoßen, so daß man bisweilen Ralph Doughby sprechen zu hören glaubt, — vor allem aber durch seine Sprachmengerei ein Schreck der deutschen Puristen. Diese Sprachmengerei, welche von den unartikulierten Lauten der Indianer bis zu den sonderbarsten Ausdrücken der Yankees, den barocksten französischen, spanischen, englischen Brocken das transatlantische Kauderwelsch wiedergiebt, hat bei den Aufgaben, die Sealsfield sich vorgesteckt, als weltumfassender Volks- und Sittenmaler, ihr gutes charakteristisches Recht, wenn auch hin und wieder die abenteuerliche Buntheit des Ausdruckes dem guten Geschmacke nicht wohl thut.

Am geschlossensten in künstlerischer Beziehung sind Sealsfield's große transatlantische Hauptromane „Der Legitime und die Republikaner“ (3 Bde., 1833) und „Der Virey und die Aristokraten oder Mexiko im Jahre 1812“ (3 Bde., 1835), in denen des Autors grandiose Gestaltungskraft, die hinreißende Pracht seiner Schilderung

und die prinzipielle Höhe seiner Weltanschauung einen Cooper bei weitem überflügeln und dem deutschen Roman auf einem so entlegenen Gebiete ungeahnte Triumphe bereitet haben. Wohl fehlt seiner Darstellung eine wohlthuende harmonische Ruhe; eine tropische Erhitzung, eine rastlose Heißblütigkeit jagt seine Gestalten oft wie im Schattenspiele an uns vorüber und seine Vorliebe für das Geheimnisvolle, traumhaft Dämmerige, bunt Verwirrte läßt manche unklare Situation stehen, welche auch einer späteren Erhellung vergebens entgegensieht. Dennoch ist das Streben des Verfassers, „dem geschichtlichen Roman jene höhere Betonung zu geben, durch welche derselbe wohlthätiger auf die Bildung des Zeitalters einwirken könne“, ebenso anzuerkennen, wie die geistige und sittliche, in tiefer Humanität wurzelnde Hoheit, mit welcher er uns die Rassen- und Prinzipienkämpfe in jenen fernen Zonen vorführt. Die Anlage „des Legitimen“ ist künstlerisch durchdacht, wenn auch die Darstellung selbst den augenblicklichen Bildern und Eingebungen der Phantasie oft mit scheinbarer Überstürzung folgt und oft wie eine den Urwald lichtende Axt sich den Weg durch das Dickicht haut. Das Leben der Indianer, deren Charaktere nüancierter, als selbst bei Cooper, aufgefaßt sind, die Abenteuer des Royalisten in der zauberisch geschilderten Wildnis und unter den Wilden, die militärischen Schaustellungen der Bürgerrepublik geben eine Fülle bunter Szenen von reizvoller Abwechselung. Noch bunter, aber dämonisch gärend und wild anarchisch, in imponierenden, oft erdrückenden Massentableaus treten die vulkanischen Zuckungen des mexikanischen Staatslebens im „Virey“ uns vor die Augen. Der Vizekönig Neuspaniens, der echt spanische und kreolische Adel, die Mestizen, Mulatten und Neger aus Mexikos Wäldern, das heißt, die ganze mexikanische Gesellschaft in einer ihrer bedeutendsten Krisen, alle Bewohner des Landes mit ihren Sitten und dies Land

selbst mit seiner ganzen landschaftlichen Pracht bilden die Helden eines Romans, der, ganz aus eigener Anschauung hervorgegangen, überall die größte Treue bei phantasievollster Auffassung atmet. Die Darstellungsweise Sealfield's hat etwas Typisches, Generelles und verschattet das Individuelle; wir interessieren uns mehr für die Massen, als für die Personen, und für diese wieder mehr als Repräsentanten irgend eines Stammes oder Standes, als für ihren individuellen Charakter, so lebendig auch einzelne Gestalten, wie der Virey selbst, der Conde San Jago, der ehemalige Maultiertreiber und jetzige Rebellengeneral Vincento Guerrero hervortreten. Auch das Einzelschicksal verschwimmt in den Massenbewegungen; doch da der Dichter gleichsam die Menschheitstypen und Volksstämme selbst zu Persönlichkeiten macht, für welche er ein warmes Interesse einzuflößen weiß, so folgen wir mit Spannung den mannigfach verschlungenen Bewegungen, welche der fieberhafte Freiheitskampf in diesem Lande annimmt, in dem das Evangelium der Menschenrechte noch mit der gröbsten Barbarei der Rassenunterdrückung im Kampfe liegt.

Die drei letzten Schöpfungen Sealsfield's, die er nach seiner 1837 unternommenen Reise aus der Schweiz nach Amerika verfaßte, sind „Die deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften“ (5 Bde., 1838—1842), das „Kajütenbuch“ (2 Bde., 1840) und „Süden und Norden“ (3 Bde., 1842—1843). Das erstere, umfangreichste Werk Sealsfield's ist unvollendet geblieben; ja wir befinden uns nach der Lektüre von fünf Bänden eigentlich erst am Anfange der Geschichte. Es ist dies um so mehr zu bedauern, als der Grundgedanke, daß das deutsche Element chemisch zersetzend wirkt auf die Liebe eines Nordamerikaners und einer Nordamerikanerin indem der erste einem deutschen Mädchen, die zweite einem deutschen Manne ihre Neigung schenkt,

sehr anziehend ist, und die Sittenbilder aus dem Badeleben von Saratoga, aus dem New-Yorker Leben, Kabinetsstücke sind, die Schilderung des Sturmes auf der Meerfahrt ein Musterstück der Seemalerei ist. Das „Kajütenbuch“ enthält eine Erzählung „Die Prairie am Jacinto“, die ebenfalls durch ein solches Meisterstück der Schilderung, den Ritt des verirrten Reiters durch die Prairie, sowie durch spannende Darstellungen des Ansiedlerlebens einen hohen Wert in Anspruch nimmt. „Norden und Süden“ ist zugleich das ungenießbarste und das phantasievollste der Werke Sealsfield's. Abenteuer deutscher Touristen in der paradiesischen Provinz Mexikos, Oaxaka, zur Zeit der Losreißung der Kolonie vom spanischen Mutterlande, geben den Faden der Erzählung her, der aber so vielfach verschlungen und krausverwirrt erscheint daß wir mit dem Autor eine Tarantella zu tanzen glauben. Hierzu kommt eine unleidliche Sprachmengerei, ein in abstoßender Manier zerhackter Stil. Gleichwohl enthält der Roman Schönheiten ersten Ranges, Hymnen einer naturtrunkenen Begeisterung, gedichtet mit all der südlichen Glut der Tropennatur und uns bannend mit der Magie eines Opiumrausches.[1])

Kein so begabter Dichter wie Sealsfield, aber eine jener praktischen, tüchtigen Naturen, welche auf die deutsche Litteratur einen heilsamen Einfluß ausüben, indem sie den schwärmerischen Augenaufschlag unseres Idealismus mit dem hellen Blicke ins Menschen- und Völkerleben vertauschen, hat der Hamburger Friedrich Gerstäcker (geb. am 10. Mai 1816, gest. am 31. Mai 1872 in Braunschweig) als Weltfahrer und Romanschriftsteller in jüngster Zeit die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Selten hat ein Autor so viele praktische Lebenserfahrungen gemacht, nicht als be-

[1]) „Sämtliche Werke“ (18 Bde., 1843—1846, 15 Bde., 1845—1846).

schaulicher Beobachter, sondern als tüchtig zugreifender Mann der That, der selbst Hand anlegt und in der untergeordnetsten Hilfsleistung die Härte der Arbeit erprobt hat. Fürst Pückler-Muskau reist als aristokratischer Weltfahrer, der chevalereske Gefahren aufsucht, Sealsfield als geistvoller Kosmopolit, der eine gewisse geistige und poetische Vornehmheit bewahrt und alles, was er schildert, in eine ideale Sphäre emporzieht oder mindestens mit seiner eigenen Genialität versetzt; Gerstäcker reist als Arbeiter, als einfacher Arbeiter. Die Welt bietet aber ganz andere Seiten dar, wenn man sich im Schweiße seines Angesichts mit ihr einlassen muß. Die einfachste Leistung hat nicht nur ihre bestimmte Technik, sondern sie bringt uns auch in einen lebhafteren Zusammenhang mit der Außenwelt und mit den Dingen um uns her, als die aufmerksamste Beobachtung. Die Intelligenz nimmt das All auf, wie ein ruhiger Spiegel; aber der Wille erst, der die Dinge zu seinen Diensten zwingt, macht Ernst mit der tieferen Ergründung der Welt. Gerstäcker war auf dem Meere als Matrose und Heizer; er hielt sich in Amerika auf als Holzhauer und Pillenschachtelfabrikant, als Farmer und Silberschmied. Ein solcher Mann, der die Handlangerdienste der Kultur verrichtet, wird, wenn er die Feder ergreift, keine Märchen aus der fernen Welt erzählen, sondern die Chronik jener kleinen und großen Thatsachen, welche das Kulturleben in beiden Hemisphären begründen. Gerstäcker geht daher bei seinen Volks- und Sittenschilderungen noch konkreter zu Werke, als Sealsfield, dem immer prinzipielle oder künstlerische Gesichtspunkte vorschweben. Er schildert am liebsten das Volksleben in den rohen Anfängen der Kultur, in seinen ersten Kämpfen mit der Wildnis, in diesen einfachen Erfindungen des Robinson Crusoe, diesen notgedrungenen Behelfen, Handhaben, Triumphen einer jungen Zivilisation, oder in der Wildheit entlegener Distrikte, wo

die Kraft des Gesetzes noch schwach ist, desto größer aber die trotzige Selbstherrlichkeit der einzelnen, welche die Naturrechtslehre eines Hobbes mit wüsten Szenen illustriert. Die westlichen Territorien der nordamerikanischen Freistaaten bieten für diese Kraft und Anarchie des beginnenden Kulturlebens einen geeigneten Schauplatz dar, auf welchem sehr viele Romane Gerstäcker's spielen. Er giebt uns amerikanische Wald- und Strombilder, er beschreibt seine Streif- und Jagdzüge durch Nordamerika und läßt „die Echos der Urwälder" ertönen. Ohne Sealsfield's hinreißende Begeisterung weiß Gerstäcker durch eine klare Auffassung und objektive Darstellung, welche besonders das technische Detail berücksichtigt, durch manche ansprechende und gelungene Schilderung das Interesse der Leser zu fesseln. Seine „Regulatoren in Arkansas" (3 Bde., 1846), seine „Flußpiraten des Mississippi" (3 Bde., 1848), sein Roman aus der Südsee „Tahiti" (4 Bde., 1854), sein australischer Roman: „Die beiden Sträflinge" (3 Bde., 1857)[1]), sind zu größeren, farbenreichen Gemälden verschmolzene Reiseskizzen, oder auch exotische Räuberromane von stofflichem Interesse, klar und faßlich erzählt, mit einfach verschlungenen Fäden. Besonders der erste Roman interessiert durch die Darstellung der eigentümlichen Wirksamkeit frommer Missionäre, welche vor keinen Lynchgreueln zurückbeben. Gerstäcker hat Masten erklettert und Bäume gefällt; er weiß als ein nordamerikanischer Nimrod seltene Jagdabenteuer zu erzählen;

---

[1]) In letzterer Zeit hatte Gerstäcker mit Vorliebe seine Stoffe aus dem mehrfach bereisten Südamerika genommen: „18 Monate in Südamerika und dessen deutschen Kolonien" (3 Bde., 1863); „Zwei Republiken". Zwei Abteil. und 6 Bde. (1865); „Unter den Penchuenchen" (3 Bde., 1867) u. a. (Eine Gesamtausgabe seiner Schriften ist 1873—1874) erschienen: erste Serie 22 Bde., zweite Serie 21 Bde.

er versteht einen Dampfer zu steuern und ein indianisches Kanoë zu rudern. So tritt er in unsere Litteratur als ein rüstiger Naturmensch, unbekümmert um die feineren geistigen Strömungen des Jahrhunderts, aber in einfacher Kraft ein Repräsentant des gesunden Verstandes, der im frischen Naturleben eine Verjüngung sucht für die Verirrungen und krankhaften Reaktionen einer überreizten Kultur. Der exotische Roman Sealsfield's ist die Blüte eines begeisterten Kosmopolitismus, der exotische Roman Gerstäcker's die Frucht eines gesunden Realismus.

Diesem Realismus huldigt auch **Balduin Möllhausen** (geb. am 27. Januar 1825 in Bonn, jetzt in Potsdam lebend), der mehrere Reisen in Nordamerika, zum Teil an den Ufern des Rio Colorado, durch das Land der Mormonen nicht bloß in wissenschaftlicher Schilderung, sondern auch in einer Reihe von Romanen[1]) verwertete, deren gefällige Schilderungen und spannende Verknüpfungen ihnen ein dankbares Publikum sicherten. Das Typische der Erfindungen aus dem Indianer- und Ansiedlerleben kehrt zwar seit Cooper in allen diesen Romanen wieder, Sealsfield's geistreiche Werke mit ihren größeren Perspektiven ausgenommen; aber geschickte Varianten derselben Elemente und die Verschiedenheit der Anschauungsweise der Autoren geben ihnen einen stets erneuten Reiz. Die Naturgemälde, die nicht bloß mit lebhafter Phantasie, sondern auch mit kundiger Hand entworfen sind, machen ein Hauptverdienst der Möllhausen'schen

[1]) „Der Flüchtling" (4 Bde., 1862; „der Halbindianer" (4 Bde., 1861); „die Mandanenwaise" (4 Bde., 1865); „das Mormonenmädchen" (4 Bde., 1864); „Reliquien" (3 Bde., 1865); „das Finkenhaus" (4 Bde., 1872); „das Hundertguldenblatt" (6 Bde., 1870); „die Hyänen des Kapitals" (4 Bde., 1875); „die Kinder des Sträflings" (4 Bde., 1876); „die Töchter des Konsuls" (1879); „der Schatz von Quivira" (1880); „der Trader" (1882).

Romane aus. Zu den besten derselben gehören: „Der Meerkönig“ (3 Abteilungen und 6 Bde., 1867) und „Der Hochlandspfeifer“ (6 Bde., 1868), welche beide teils in der alten, teils in der neuen Welt spielen, mit geschickter Gruppierung der Thatsachen und der Charaktere, nur mit zu scharfer Betonung des Grell-Kriminalistischen, welches das exotische Element mit Sensationsmotiven allzusehr versetzt. Auch in der Erzählung „Wildes Blut“ (3 Bde., 1886) spielt die weitverzweigte Handlung diesseits und jenseits des Ozeans.

Aus eigener Anschauung kennt auch Otto Ruppius (geb. am 6. Februar 1819 zu Glauchau, gest. am 25. Januar 1864 in Berlin) Amerika, wohin er nach einem bewegten Leben und nach einer Verurteilung in einem Preßprozeß flüchtete. Im Jahre 1861 war er indes nach Europa zurückgekehrt. In seinem Hauptwerk „Der Pedlar“, Roman aus dem amerikanischen Leben (1857), dessen Fortsetzung den Titel führt „Das Vermächtnis des Pedlar“ (1859), schildert er in spannender Weise die Begegnisse eines jungen Deutschen in Amerika, nicht ohne den deutschen Patriotismus zu sehr in ein glänzendes Licht zu rücken.[1]) Fr. August Strubberg (geb. am 18. Mai 1818 zu Kassel) hatte eine deutsche Kolonisation in Texas geleitet und suchte die Erlebnisse seiner amerikanischen Reise in Romanen auszubeuten, die er unter dem Pseudonym Armand herausgab. „Friedrichsburg, die Kolonie des deutschen Fürstenvereins in Texas“ (2 Bde., 1867) enthält den Grundstoff der Begebenheiten, an welche sich Armand's Produktion anschloß. Das meiste Aufsehen erregten die Skizzen „Bis in die

[1]) Andere Werke von Ruppius sind: „Geld und Geist (1860); „der Prairieteufel“ (1861); „Im Westen“ (1862); „Südwest“ (1863). Seine gesammelten Schriften erschienen in 6 Bänden (1873 bis 75).

Wildnis" (4 Bde., 1858), welche wie die meisten Schriften von Armand an der Grenze sich befinden, wo die ethnographische Schilderung die poetische ablöst. Das Interesse dieser Skizzen ist ein vorwiegend stoffartiges; die meiste romanhafte Spannung hat noch die „Sklaverei in Nordamerika" (3 Bde., 1861).[1] Auch der gelehrten Therese von Jakob, verehelichte Robinson (geb. am 26. Januar 1797 zu Halle, gest. am 13. April 1870 in Hamburg), die als Sprachforscherin unter dem Namen Talvj sich um Kenntnis der slavischen Sprachen und der nordamerikanischen Ursprachen große Verdienste erworben, müssen wir hier gedenken wegen ihres amerikanische Sitten schildernden Romans „Die Auswanderer" (2 Bde., 1852).[2] Auch sie, nach Amerika verheiratet, kannte Land und Leute aus eigener Anschauung; dasselbe gilt von Karl Theodor Griesinger,[3] dessen Schilderungen poetischen Hauch haben. Unsere seßhaften Romanautoren konnten bei einem Phantasieabstecher jenseits des Ozeans nicht mit den vielgereisten wetteifern, und auch ein so unermüdlicher Romanschreiber, wie August Schrader (1815—78), der die Technik seines Handwerks so gut versteht, vermochte nicht in „Die Braut von Louisiana" (3 Tle., 1850) eine lebendige Anschauung amerikanischen Lebens zu geben. Ein Bild der Zustände in Neu-Mexiko aus eigener Anschauung giebt uns Hermann Riotte in seinem Roman „Der

[1]) Andere Schriften von Armand sind: „Amerikanische Jagd- und Reiseabenteuer" (1858); „An der Indianergrenze (4 Bde., 1859), das ethnographisch lehrreichste Werk Armands; „In Mexiko" (3 Bde., 1865); „Der Sprung vom Niagarafalle (4 Bde., 1864); „Saat und Ernte" (4 Bde., 1866).

[2]) Vergl. „Gesammelte Novellen" (2 Bde., 1874).

[3]) „Lebensbilder aus Amerika" (1858); „Emigrantengeschichten" (2 Bde., 1858—59); „die alte Brauerei oder Kriminalmysterien von New-York (3 Bde., 1859).

moderne Diogenes“ (1874). Riotte, geb. in Elberfeld am 4. Juli 1846, hat seine Jugend in Nordamerika verbracht, wo er auch in letzter Zeit als deutscher Theaterdirektor in St. Louis am Mississippi verweilte und das er vorher mehrfach als Begleiter von Brehm und Strakosch, als Geschäftsführer derselben und auch als Rhetor durchwandert hat. Mehrfach hat er sich auf dem Gebiete des Dramas versucht, auch Kleist's Penthesilea für die Bühne bearbeitet. Der Held seines Romans ist ein katholischer Einsiedler, der, von dem Volke als Heiliger verehrt, hoch oben auf dem Berge über der kleinen Stadt Las Vegas in einer Felshöhle wohnt und dort in aufopfernder Liebe den Bedrängten und Bedrohten Schutz und Hilfe bringt. Sein Bruder ist ein Kämpfer des Sternenbanners, ein Vertreter der freien, von Glaubenssatzungen unabhängigen Menschlichkeit; er fällt, das Panier in seiner Hand haltend. Ein Gegenbild zu diesen beiden Aposteln ist der engherzige Krämer Knauser, der nicht weniger scharf gezeichnet ist als einige humoristische Figuren. Der Verfasser selbst nennt seinen Roman einen kulturgeschichtlichen, und in der That ruht der Hauptnachdruck auf den Sittenbildern aus dem amerikanischen Leben. Stil und Darstellung sind lebendig, oft schwunghaft; die Romantechnik aber ist nicht ganz beherrscht; die ersten Bücher geben Rätsel auf, die im dritten erst spät und zum Teil unvollständig gelöst werden.

Nicht aus Amerika, sondern aus Afrikas Wüsten schöpft die Phantasie eines andern Autors den Stoff zu romanhaften Erfindungen. Hans Wachenhusen (geb. am 23. März 1827 zu Trier, seit längeren Jahren als Hofrat in Wiesbaden lebend) schildert uns das Leben der Wüste und die Abenteuer, in denen sich Menschen- und Tierschicksal verstrickt in brennenden Farben in seinem Roman „Rom und Sahara“ (4 Bde., 1857). Wir wollen hier nicht weiter

auf seine anderen handlungs- und phantasiereichen Sensationsromane aus der Wüste, aus den polnischen Steppen oder aus den modernen Salons und Boudoirs eingehen[1]); wir wollen nur die Seiten des Autors hervorheben, durch die er eine Spezialität ist. Kein anderer Schriftsteller hat mit einer solchen, das Sachliche mit dem Pikanten vereinigenden Darstellungsweise die Sitten, namentlich die Frauenwelt des second empire geschildert, und keiner so treue und interessante Kriegsberichte, sowohl über den türkischen, wie italienischen und französischen Krieg geschrieben; er ist die feuilletonistische Lagerratte κατ᾽ ἐξοχήν, der Russel unserer deutschen Zeitungen. Wir haben schon erwähnt, daß die naturalistische Schule, deren Vertretern er allerdings in Bezug auf die Erfindung spannender Verwickelungen überlegen ist, ihn zu den Ihrigen zählen kann. Wenn er in den Programmschriften der Jüngsten totgeschwiegen wird, so liegt das wohl daran, daß er älter ist, als das Datum der litterarischen Revolution und — dadurch die Verdienste derselben schmälert. Jedenfalls hat er sie vorausgeahnt, wie Weber nach der Ansicht der Anhänger Wagner's diesen vorausgeahnt hat. Niemand wird leugnen können, daß Wachenhusen in seinen zahlreichen Pariser Sittenbildern, deren Titel wir in der Note anführen,

---

1) „Die Wüstenjäger" (2 Tle., 1860); „Unter dem weißen Adler" (3 Bde., 1866); „Des Königs Ballet" (3 Bde., 1864); „Halbmond und Doppeladler" (1860); „Freischaren und Royalisten" (2. Aufl., 1861); „Die bleiche Gräfin" (2 Bde., 1862, 4. Aufl. 1871); „Die Hofdamen Ihrer Hoheit" (4 Bde., 1874); „Die Frauen des Kaiserreichs" (5. Aufl. 1865); „Paris 1867" (2 Tle., 1867); „Eva in Paris" (1868); „Vom neuen Babylon" (1875); „Säbel und Skapulier" (3 Bde., 1875); „Die Gräfin von der Nadel" (1863); „Die neue Lorelei" (1873); „Die tolle Betty" (1885); „Der Hochstapler" (3 Bde., 1886); „Moderne Goldgräber" (1887) u. a. Hans Wachenhusen's „Werke" (17 Bde., 1865—67).

mindestens so pikant und ungeniert ist, wie Conrad in den seinigen, und sein Roman „Was die Straße verschlingt" (3 Bde., 1882) ist ja ganz nach Zola'schem Vorbild gearbeitet, und nicht bloß zufällig; denn der Autor bekennt sich ja, wenigstens was diesen Roman betrifft, zu einer ähnlichen Theorie, wie sie der Franzose in seiner Lehre von den documents humains aufgestellt hat; er erklärt im Vorwort, nichts Erfundenes bieten zu wollen, sondern eine schlichte Nacherzählung trauriger Lebensgänge. „Ich schrieb, wie etwa der Staatsanwalt den Lebenslauf eines Verbrechers zusammenstellt, um daraus die Schuld desselben zu definieren. Versteht man also unter einem Roman etwas Erfundenes, das straffreie Gegenteil der Wahrheit, so ist in diesem Sinne das Nachfolgende kein Roman, sondern ein wahres Lebensbild ohne Retouche". Nach der Ansicht des Autors waten wir bis zum Knie im Grundwasser der Korruption, und zwar giebt auch er dem weiblichen Geschlechte die Schuld an der Verderbnis des männlichen. Der Roman erzählt, wie durch die Unnatur sich vererbenden Blutes Mutter und Tochter verloren gehen auf demselben Wege, den leider so viele wandeln und den beim Wachsen unserer sozialen Übelstände immer mehr noch wandeln werden. Die Heldin, die bei der Ouvertüre des Romans die Führung hat, ist eine junge Amerikanerin, welche den Sohn eines reichen Fabrikherrn heiratet. Doch die Firma falliert, und auch ihr eigenes Vermögen ist durch einen finanziellen Unglücksfall in Amerika verloren gegangen. Die schöne Frau wird die Geliebte eines Prinzen; der Mann erleidet eine Beförderung zum Hofstaatssekretär, später, als seine Ansprüche an die Kasse der Frau sich steigern, wird er entlassen. Eliza läßt sich von ihm scheiden, verkauft ihre Villa, nicht ohne dem Käufer auch noch geheime Bedingungen zu bewilligen, und eilt zu ihrem Geliebten, dem Sänger Donato, nach Italien. Wir sehen

sie erst wieder in den trostlosesten Verhältnissen; sie ist Aufwärterin in einem Affentheater geworden, ein schwindsüchtiges Weib, und nimmt sterbend im Lazarett Abschied von ihrer Tochter. Der Lebenslauf der letzteren bewegt sich in derselben absteigenden Linie; verheiratet mit einem tüchtigen und braven Manne, Richter, wird sie ihm untreu; sie liebt einen Offizier, Erwin von Fürth, der sie aber auch im Stich läßt, als sie von ihrem Manne geschieden worden. Sie heiratet nun einen Jugendgespielen, der stets mit schwärmerischer Liebe an ihr gehangen, den Fabrikanten Karl Holstein, ruiniert ihn, bringt dessen Vermögen auf Reisen durch, hat ein Verhältnis mit einem Engländer Norton, dann wieder mit dem Sänger Donato, dem ihre Mutter zum Opfer gefallen, und das Ende ist die Prostitution auf der Gasse und der Selbstmord. Ein paar Mädchen aus dem Volke, welche das gleiche Ende nehmen, und eine Gattenmörderin illustrieren das unheimliche Kapitel von der Schmach und Schande der Frauen. Wachenhusen ist indes kein Autor, der in frivolen Schilderungen schwelgt, auch kein Anhänger der Makart'schen Schule in der Poesie; er hat eine resolute Art der Erzählung und Darstellung; die Charakteristik ist frappant, die Schilderung lebendig; doch hält sich der Stil nicht immer auf gleicher Höhe; wenn er in diesem Roman auf das Recht freier Erfindung verzichtet, so giebt er damit eine Hauptforce aus seiner Hand, denn er schüttelt sonst nur kühne, oft glückliche Erfindungen nur so aus dem Ärmel, wie z. B. in dem Roman „der Schwedenschatz“ (3 Bde., 1882), in welchem der Verfasser die Spannung auf ein dunkles Ereignis der Vergangenheit zu konzentrieren weiß und ein wechselndes Licht auf dasselbe fallen läßt. Bisweilen ist die Erfindung grell und nicht glaublich, wie in „Ballelfe“ (2 Bde., 1884). Einige Romane wie „Mylady“ (1880)

tragen ein exotisch-kriminalistisches Doppelgesicht; in andern wie „das Gespenst der Ehre“ (3 Bde., 1888) wendet sich Wachenhusen gegen den falschen Ehrbegriff, der zum amerikanischen Duell führt. Überall zeigt sich der Verfasser als ein Welt- und Lebemann, der mit allen Verhältnissen vertraut ist und die Dinge beim rechten Namen nennt.

Ein Land, welches Bodenstedt der Lyrik und Didaktik erobert, ist neuerdings auch eine Fundgrube für Romanstoffe geworden. Freiherr Gundaccar von Suttner, geb. am 21. Februar 1850, auf Schloß Harmansdorf in Niederösterreich lebend, hat nicht bloß „Feuilletons aus dem Kaukasus“ veröffentlicht, sondern auch kaukasische Novellen und größere Romane. Der erste, „Daredjan“ (1884), hat zur Heldin eine mongolische „Nana“, welche zuletzt die Straße verschlingt; denn auch im Kaukasus scheint es solche Straßen zu geben. Die Vorliebe für Schilderung des Nackten und der sinnlichen Verirrungen machte den Verfasser alsbald zu einem Liebling der Jüngstdeutschen. Freier von solcher Vorliebe ist der an „Daredjan“ sich anschließende Roman „Der Battono“ (1886), in dem es an grellen Katastrophen nicht fehlt. In den „Adjaren“ (1887) wird die türkische Mißwirtschaft in Südkaukasien geschildert, während der Roman „Schamyl“ (1891) die Kämpfe zwischen den Russen und Kaukasiern mit freierfundenen Liebesepisoden durchwirkt. Farbenreichtum, besonders in der Landschaftsmalerei der großartigen Natur, und eine oft markig-energische Darstellung sind allen diesen Romanen eigen.

Alle diese exotischen Romane und touristischen Schriften tragen in größeren oder kleineren Kreisen dazu bei, den Sinn unsrer Nation offen zu halten für die großen Erscheinungen des Völkerlebens, kleinlichen und beschränkten Interessen gegenüber, und im Bunde mit den Naturwissen-

schaften und Reiseschriften jeder Art unseren geistigen Horizont immer mehr zu lichten, während die Philosophie von innen heraus die Denkkraft regelt und die Fülle geistloser Traditionen für immer verscheucht.

Siebenter Abschnitt.

Der Humor in Feuilleton und Roman.

Wiener und Berliner Feuilletonisten: Daniel Spitzer. — Friedrich Schlögl. — Ferdinand Groß. — Ludwig Hevesi. — Max Nordau. — Julius Stinde. — Adolf Glasbrenner. — Ernst Kossak. — Ludwig Walesrode. — Ludwig Kalisch. — Adalbert Stifter. — Max Waldau. — Eduard Maria Oettinger. — Karl Weisflog. — M. Solitaire. — Wilhelm Raabe. — Bogumil Goltz. — Karl von Holtei. — Friedrich Wilhelm Hackländer.

„Der Meister vom Stuhl" des deutschen Humors bleibt Jean Paul Friedrich Richter; denn bis in die neueste Zeit gingen von ihm für alle Mutter- und Töchterlogen die Losungen aus. Nur Heinrich Heine bildete einen humoristischen Gegenpol, an welchem sich alles ablagerte, was mit der Ironie der Verwesung, mit der Koketterie des Weltschmerzes, mit einem Witze, der über alles hinaus ist und keine Götter duldet neben sich, in näherer oder entfernterer Verwandtschaft stand. Doch wo der Humor aus den Tiefen des deutschen Gemütes hervorging, wo er nicht bloß auflösend, sondern auch gestaltend wirkte, da bewahrte Jean

Paul die Oberhoheit desselben, und nicht bloß der Humor des politischen Fortschrittes und der politischen Verzweiflung, welchen Ludwig Börne vertritt, sondern auch Immermann's und Gutzkow's humoristische Romane weisen, so sehr sie mit modernen Elementen versetzt sind und nach stilistischer Klarheit streben, auf diesen humoristischen Stammvater zurück, dessen Originalität und Unnachahmlichkeit keineswegs weitgreifende Einflüsse ausschloß. Die humoristischen Skizzen und Extrablätter Jean Paul's feierten in der jungdeutschen Journalistik, in welcher das Skizzenhafte vorherrschte, in geschmackvoller und modischer Toilette eine wirksame Auferstehung und ihre Kopien finden sich auch noch in der jündstdeutschen. Neben den Journalen bildete sich das Zeitungsfeuilleton, in welchem außer der kritischen Besprechung des Theaters und der Litteratur auch dem frei waltenden Humor manche Extratouren verstattet waren. Auch auf diesem Gebiete sind Jean Paul und Heine die tonangebenden humorischen Mächte, während in den Spalten, welche ernsteren Interessen geweiht sind, die verschiedenen Richtungen und Schattierungen der Hegel'schen Philosophie lange Zeit die kritische Diktatur ausübten. Der Humor mußte im Feuilleton der einzelnen Zeitungen und Journale, welche doch mehr oder minder in das Weichbild einer einzelnen Stadt gebannt sind, eine vorwiegend lokale Färbung annehmen; ja er gestaltete sich oft ganz als lokale Skizze und Lokalwitz. Den Humor der Wiener Journalistik, der eine starke lyrische Ader hatte, haben wir schon bei Gelegenheit der lyrischen Dichtungen erwähnt. Dort suchten wir den Flügelmann der Wiener Humoristen Moritz Saphir, den Konditor des Jokus, den Verfasser der Devisen, Klatschblätter, Mimosen, Papilloten, Nachtschatten, Nesselblätter, den großen Gebieter des Wortwitzes, den Heros der Polemik, der eine Zeit lang wie ein herausfordernder kritischer Ringer von einer deutschen

Hauptstadt zur andern zog und in den Angelegenheiten der Melpomene und Thalia seine Gegner zu Boden boxte, mit möglichster Schärfe zu individualisieren; dort entwarfen wir ein Bild Castelli's, des Matadors der Wiener Jovialität. Hier ließe sich noch Adolf Bäuerle (1786—1859), ein ehrwürdiger Veteran der österreichischen Komik anreihen, der in einer jahrelangen journalistischen Thätigkeit oft mit volkstümlichem Kernwitze ein meistens wohlwollendes Richteramt verwaltet hat. Den Mittelpunkt des Wiener Humors bildeten die öffentlichen Belustigungen, vor allem das Theater; um dies Zentrum schossen seine meisten Figurationen an. Daneben wurde das Leben des Salons nach den äußerlichen Wandlungen der Mode und der Toilette geschildert. In neuester Zeit haben sich einzelne Wiener Feuilletonisten, welche ihre Spaziergänge und Tagesereignisse beschreiben, durch schlagenden Witz ausgezeichnet, wie Daniel Spitzer, geb. in Wien am 3. Juli 1835. Seine in der „Neuen Freien Presse“ veröffentlichten „Wiener Spaziergänge“ (6. Aufl., 1885) waren Feuilletons von der unmittelbarsten Wirkung, welche zum Teil zündend einschlugen. Die Kritik liebt das Effektvolle, Pikante, sie wird oft niederschmetternd und zerfleischend, bewahrt aber eben so oft eine würdige Handlung, und giebt den Unterhaltungen der Wiener Gesellschaft sehr häufig Leitmotive an die Hand.

Den Humor des Wiener Volkslebens, der früher meistens nur in den Lokalpossen und in den Volkstheatern zur Geltung kam, hat Friedrich Schlögl (geb. in Wien am 7. Dezember 1821) in seinen zahlreichen Wienerischen Schriften [1]) zu selbständiger Geltung gebracht. Schlögl ist Autodidakt, Sohn eines Handwerkers, aus dem Wiener Volke hervorgegangen und mit der

[1]) „Wiener Blut“, (4. Aufl. 1875), „Wiener Luft“, 2. Aufl. (1876); „Aus Alt- und Neu-Wien“ (1882); „Wienerisches“ (2. Aufl. 1883).

Art und Weise, wie es — ißt und trinkt, ganz vertraut. Man könnte ihn den Wiener Glaßbrenner nennen; denn wie dieser den Dialekt der preußischen Hauptstadt, so benutzt Schlögl denjenigen der österreichischen zur Darstellung des lokalen Lebens in humoristischer Art und Weise. Der oft derbvolkstümliche Ton dieses Holzschnitthumors von der blauen Donau unterscheidet ihn von dem Humor jener Feuilletonisten, denen das Wiener Lokalkolorit nicht Hauptsache ist, wenn sie auch oft ihre Motive aus dem Capua der Geister entnehmen. Zu diesen gehört Ferdinand Groß, geb. am 8. April 1849 zu Wien, eifriger Mitarbeiter an Wiener Feuilletons und anderen österreichischen Blättern. Er wandte sich schon jung litterarischer Thätigkeit zu, befruchtete seine Phantasie durch Reisen nach Ägypten, Frankreich, Italien, erhielt 1877 einen Feuilletonpreis vom Berliner Litterarischen Zentralbureau und lebt, nachdem er zwei Jahre das Feuilleton der „Frankfurter Zeitung" redigiert hatte, seit 1881 in Wien. Ferdinand Groß ist ein wohlunterrichteter, gediegener Feuilletonist, der in Bezug auf stilistische Grazie mit den Pariser Mustern zu wetteifern strebt, eine große Belesenheit zeigt, schon in seiner ersten Sammlung „Kleine Münze" (1879) an den Verfasser des „Demokritos" Julius Weber erinnert, in einigen Sammlungen wie „Aus der Bücherei" (1883), kleine litterarische Essays mit treffender Charakteristik, in andern wieder manches sauber ausgeführte Genrebild liefert. Überhaupt verrät er eine feine Beobachtungsgabe und trifft stets den Nagel auf den Kopf.[1])

[1]) Wir erwähnen noch von seinen Sammlungen „Richtig und flüchtig" (1880); „Oberammergauer Passionsbriefe" (1880); „Mit dem Bleistift" (1881); „Heut und gestern" (1883); „Aus meinem Wiener Winkel" (1884); „Litterarische Modelle" (1887).

Einer der graziösesten Wiener Humoristen, der auch meistens nur kleine Münze ausgiebt, obschon er besonders in Bezug auf Kunstgelehrsamkeit über größeres Gold verfügt, ist Ludwig Hevesi, geb. am 20. Dezember 1843 in Herves in Ungarn, der Kritiker und Feuilletonist des Wiener Fremdenblattes. Er hat zahlreiche Sammlungen kleiner Geschichten veröffentlicht, in denen die erzählten Begebenheiten meistens sehr unscheinbar sind, während der darüber hinspielende Humor uns das Kleinste lebhaft vor die Augen rückt, indem er es mit leuchtenden Fingern betupft. In der Sammlung „Auf der Schneide“ (1884) befinden sich einige ungarische Zigeunergeschichten von warmem Lokalkolorit, „Auf der Sonnenseite“ (1886) ist reich an ergötzlichen Federzeichnungen und enthält einige köstliche Personalbeschreibungen; auch die neuen Geschichten in „Buch der Laune“ (1889) sind anmutig erzählt. Wie bei Ferdinand Groß spielen diese hin und herflirrenden Lichter eines graziösen Humors auf einem tieferen Hintergrunde ernster Weltanschauung.[1])

Der pikante Lustspieldichter und Theaterrezensent Siegmund Schlesinger (geb. in Wien am 15. Juni 1832), der Feuilletonist der Neuen Freien Presse Hugo Wittmann und andere Vertreter eines graziosen Stils in Kritik und Plauderei sorgen für die tägliche Auffrischung des geistigen Lebens an der blauen Donau.

Zu den österreichischen Feuilletonisten ist auch ein Schriftsteller zu rechnen, welcher größere Erfolge als die bisher erwähnten errungen: Max Nordau, wie Hevesi ein Sohn des Ungarlandes (geb. in Pest am 29. Juli 1849 als Sohn eines jüdischen Gelehrten). Er studierte dort Medizin, promovierte 1872, ließ sich aber erst 1878 dort als Arzt

[1]) Andere Sammlungen Hevesi's sind: „Kleine Leute“ (2 Bde., 1871—84); „Sie sollen ihn nicht haben“ (1871), „Neues Geschichtenbuch“ (1875).

nieder, nachdem er eine sechsjährige Studienreise durch Rußland, England, Frankreich, Italien und Spanien gemacht. 1880 siedelte er nach Paris über, wo er noch jetzt als praktischer Arzt thätig ist. Er begann seine litterarische Laufbahn mit Verwertung seiner Reise-Skizzen in einer Reihe touristischer Schriften, welche durch scharfe Beobachtungsgabe und geistreiche Darstellung die allgemeine Aufmerksamkeit auf den jungen Schriftsteller lenkten: „Aus dem Milliardenland", Pariser Studien und Bilder (2 Bde., 1878); „Vom Kreml zur Alhambra", Kulturstudien (2 Bde., 1879), und „Paris unter der dritten Republik" (1880). Doch großes Aufsehen erregte erst seine Schrift „Die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit" (1884). Der Verfasser selbst hat es auf eine Sensationswirkung abgesehen; denn er sagt in der Vorrede: es könne nicht ausbleiben, daß man beim Lesen dieses Buches die Augen verdrehen und die Hände über dem Kopf zusammenschlagen wird. Doch Nordau gab sich einer Selbsttäuschung hin, wenn er glaubte, mit lauter funkelnagelneuen Gedanken zu debütieren. Die Litteratur der Bewegungsjahre, der jungdeutschen Stürmer und Dränger, der revolutionären Zeit von 1848 und die stets auf Sensation spekulierende neue französische Litteratur haben so viele ähnliche Gedankengänge und geistige Lebensäußerungen zu Tage gefördert, daß der Kenner derselben bei keiner Nordau'schen Sammlung die Hände über dem Kopf zusammenzuschlagen braucht. Dagegen besteht das Neue des Nordau'schen Buchs in der Systematik, in dem Aufbau auf einer Grundlage, indem er unser ganzes politisches und religiöses, gesellschaftliches und litterarisches Leben in das eine Netz des konventionellen Lügensystems einzeichnet, das er der ganzen Welt über den Kopf wirft. Eine solche Darstellung der Verlogenheit unserer Zustände könnte dem Meißel eines Tacitus oder mindestens

dem Pinsel eines Petronius den geeigneten Stoff bieten, ja sich zu einem satirischen Gemälde im größten Stil gestalten, und wo Nordau ein Bild der Halbheit und der Widersprüche dieser Epoche entwirft, da finden wir bei ihm einzelne Gemälde von markiger Zeichnung und farbensattem Kolorit. Der Grundgedanke des Werkes ist, daß unser ganzes Leben auf hergebrachten Voraussetzungen einer anderen Zeit aufgebaut sei, die unseren heutigen Anschauungen in keiner Weise mehr entsprechen. Diese heutigen Anschauungen, die mit den Formen unserer Kultur in Widerspruch stehen, sind aber die naturwissenschaftlichen, besonders die darwinistischen, das heißt, dies sind die Anschauungen Nordau's und der Gleichgesinnten; es ist aber eine falsche Annahme, daß dieselben ein Elementarbestandteil unserer Kultur geworden seien; Millionen teilen sie nicht und geraten dadurch nicht in Gefahr des inneren Zwiespalts und der äußeren Lüge. Mit der Darstellung der konventionellen Lügen that Nordau also keinen Schlag in das Gesicht der ganzen Kulturmenschheit, sondern trifft nur einzelne Bruchteile derselben. In der That ist aber auch die Zeche im Buche eine andere, als das Schild desselben erwarten läßt; es handelt sich im wesentlichen um eine Kritik der bestehenden Einrichtungen vom Standpunkte der Naturwissenschaft, um einen auf das ganze geistige Leben kritisch angewandten Darwinismus. So spricht Nordau zuerst von der religiösen Lüge, dann von der politischen, ein Abschnitt, in dem er sich als Republikaner bekennt, im Grunde aber als harmloser Anhänger einer im blauen Duft der Zeitferne verschwimmenden Zukunftsrepublik, und dabei für die erbliche Aristokratie als hervorgegangen aus einer gewissen Zuchtwahl Sympathien äußert. Treffender ist, was er über die wirtschaftliche und über die Ehelüge sagt — ein Abschnitt, der ein ganzes Wespennest von Ketzereien enthält. Nordau ist in=

des nicht bloß Kritiker; er ist ein Zukunftsschwärmer, welcher die Projektionen einer besseren Welt aufs Papier wirft, nachdem er die gegenwärtige kritisch vernichtet hat. In seinem Gemälde unserer sozialen Verlogenheit finden sich einzelne markante Züge, viele treffende Bemerkungen in schlagender Form, oft aber auch Waghalsiges und Unhaltbares, glänzende Raketen, die rasch in den Lüften zerplatzen und nur, um Effekt zu machen, in kühnen Bogenlinien in die Höhe geschleudert werden, einige Paradoxen von verblüffender Wirkung. Er ist allzugeneigt, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Jeder begabte Kopf hat in seinem Leben Epochen durchgemacht, in denen ihm diese extreme Geistreichigkeit und schneidende Rücksichtslosigkeit zur anderen Natur geworden ist. Allmählich aber erkennt er die gewaltige Macht der Zugeständnisse, welche nicht bloß in der Kulturwelt, sondern auch in der Natur das Ganze zusammenhalten. Man mag das alles Lügen nennen: dann ist's die große Notlüge, durch welche die Welt von Anfang an besteht. Ein erbitterter Ton herrscht in Nordau's „Paradoxen“ (1885), in welchen besonders die Psycho-Physiologie des Genies und Talents neue Anschauungen entwickelt. In seinem Roman „die Krankheit des Jahrhunderts“ (2 Bde., 1888) hat Nordau die Gabe glänzender Schilderung, auch trefflicher Genremalerei bewährt, wie besonders dort, wo er uns das Heim der Stettiner Rhederfamilie darstellt. Ein scharfer, zersetzender Geist geht durch das Ganze, worunter dichterische Erfindung und Gestaltung bisweilen leiden.

Der Humor der zweiten süddeutschen Hauptstadt, München, gipfelt im illustrierten Künstlerwitze, dessen Album die „Fliegenden Blätter“ sind. Diese Blätter haben die Naivetät eines köstlichen Mutterwitzes, in welchem sie von keinem andern Blatt übertroffen werden.

Eine reichere Entwickelung hat der Berliner Humor. Berlin, die improvisierte Königsstadt des märkischen Sandes, ermangelt aller jener Beziehungen des Gemüts, jener Anregungen, welche eine schöne Natur dem harmonischen inneren Haushalte des Menschen giebt. Vorwaltend in ihr ist der kecke Trotz des Geistes auf seine Kraft, welche einen Mittelpunkt der Intelligenz, des politischen Einflusses in die farblosen Wüsten gezaubert hat. Unvergessen ist hier das Witz-Symposion des großen Königs, das Asyl, welches er den großen Witzbolden der Aufklärung und Freigeisterei geboten, und selbst in den Konventikeln modischer Frömmigkeit kann man mit Callot'scher Phantasie noch bisweilen die Perrücke Voltaire's wackeln sehen. Warum sollte man die Pietät gegen den sarkastischen und kaustischen Ton Friedrichs des Großen verleugnen, da die Erinnerung an Preußens größte Siege mit ihm verknüpft ist, und das gute Preußenschwert von damals mit der gleichen lakonischen Energie sich aussprach, wie der Geist des großen Königs? Diese Elemente sind in Berlin noch immer lebendig. Das Gefühl geistiger Überlegenheit durchdringt dort alle Schichten des Volkes; und so wenig gemütvoll und gewinnend dieser suffisante Ton sein mag, so giebt er doch dem Volkscharakter und der Volkslitteratur eine höchst pikante Beimischung. Jeder Berliner Eckensteher ist ein naturwüchsiger Philosoph, ein geborener Hegelianer, der von der Höhe des Begriffs herab die Welt auffaßt, und dem „jeder beliebige Einfall des Geistes" mehr gilt, als das größte und erhabenste Naturschauspiel. Der Vater der modernen humoristischen Berliner Volkslitteratur ist ohne Frage Adolf Glaßbrenner (1810—76), ein Schriftsteller, der sich auch auf höheren Gebieten der Komik, im komischen Epos und Drama, wie wir früher gesehen, mit Glück versucht hat, der aber den Ton des räsonnierenden Weißbier-Philisters, dieser

selbstgenugsamen Reflexion, welche die ganze Welt mit unfehlbarer Sicherheit kritisiert, ebenso glücklich zu treffen wie zu parodieren weiß. Die Eigentümlichkeit dieser Komik besteht darin, daß sie vor nichts Respekt hat und denselben absoluten Maßstab mit unerschütterlichem Gleichmute an alles Kleine und Große anlegt. Glaßbrenner trat zuerst als komischer Sittenmaler der Berliner Zustände auf in seinen dialogisierten Guckkastenbildern „Berlin wie es ist — und trinkt“. Hier schildert das näselnde und naserümpfende Berlin sich selbst in den kritischen Glossen, mit denen seine Kinder die ganze Weltgeschichte von Adam und Eva bis auf Louis Philipp begleiten. Der Witz ist oft Wortwitz, oft sachlich schlagend, stets von großer Keckheit und Schärfe. Ein gewisses vorlautes politisches Behaben machte sich schon damals geltend. Als die politische Richtung vorherrschend wurde und alle anderen Interessen verdrängte, da ließ Glaßbrenner seine „humoristischen Volkskalender“ durch die deutschen Lande flattern, in denen der Zodiacus der Tagespolitik mit komischen Sternbildern illustriert, der prophetische Dreifuß mit oft possierlichen, oft ernsten Geberden und bisweilen mit delphischem Glücke bestiegen wurde, und eine geschwätzige, witzige Chronik mit bunten, nicht immer harmlosen Glossen die Zeitbegebenheiten begleitete. Der Witz ist selten loyal und konservativ; seine Funken sprühen nur aus der Reibung hervor, und zur Reibung gehört — Bewegung. So standen diese humoristischen Volkskalender im Dienste des Fortschritts. Das Jahr 1848 öffnete die Schleusen des Berliner Witzes, der in einer Sündflut von Witzblättern, Anschlagzetteln, Annoncen, Theaterpossen, Broschüren hervorflutete, aus denen zum Teil eine gewisse Öde und Nüchternheit, ein verzweifeltes Effekthaschen, ein Sichselbstbetäuben dem tiefer Blickenden entgegengähnte. Es war der Witz der Masse, nicht harm-

los, wie der Wiener Volkswitz, nein, voll gewaltiger Ansprüche, aufsteigende Schaumblasen einer tieferen Gärung, dann aber wieder frivol, indifferent, blasiert, ein jugendlicher Sprößling des Heine'schen, von giftigen Raupen zerfressenen Baumgartens. Mit der Agitation selbst gingen diese ihre Äußerungen vorüber, und nur ein Witzblatt von gemäßigter Natur, der „Kladderadatsch", behauptete sich unter der Leitung von Ernst Dohm, David Kalisch und Löwenstein als Berliner „Punch" und „Charivari". Dies Blatt schaute mit alles verhöhnender Ironie auf das bunte Treiben der jüngsten Weltgeschichte und schrieb ihre Chronik oft mit schlagendem Witze. Nicht die Revolution von 1848, sondern Heine und Bruno Bauer waren seine Ahnen. Es ist die absolute Kritik, die sich zur Abwechselung volkstümlich und komisch geberdete, als Zwickauer, Müller und Schulze die Thaten der Zeit ironisch auflösen und ihre Helden auf ein so bescheidenes Maß schüchterner Menschlichkeit zurückführte, daß jeder gute Berliner Bürger mit ihnen fraternisieren konnte. Während sich David Kalisch durch seine Possen, Rudolf Löwenstein aus Breslau (1819 — 1890) durch seine anmutigen Kinderlieder auch außerhalb der Leser des Kladderadatsch ein größeres Publikum gesichert hatten, war Ernst Dohm (geb. am 24. Mai 1819 zu Breslau, gest. den 5. Februar 1883 in Berlin) der politische Satyriker, der nur selten wie in seinem parodistischen Lustspiel „der trojanische Krieg" (1864) sich in selbstständigen Dichtwerken versuchte, in Vers und Prosa aber die zwanglose Bethätigung seines scharfeinschneidenden Witzes und jener glänzenden Formgewandtheit bevorzugte, die er auch in der Übersetzung der beliebtesten Offenbachiaden bewährte. Eine nicht geringere Schlagkraft zündenden Humors legte Julius Stettenheim (geb. am 2. November 1831 zu Hamburg) an den Tag. In Hamburg gründete

er die „Wespen", doch siedelte er 1867 nach Berlin über, wo er seine „Wespen" noch immer herumfliegen und ihre Opfer suchen läßt, sei es im Reichstag oder im Aquarium und ägyptischen Museum; sehr ergötzlich waren auch „Wippchens sämtliche Kriegsberichte" von 1878 an, in denen er eine gewisse Art politischer Berichterstattung persiflierte. Stettenheim hat eine witzige Ader, und auch der Wortwitz à la Saphir steht ihm zur Verfügung. Ernster, an Jean Paul erinnernd durch originelle und einen auch gemütliche Motive nicht verschmähenden Humor, erschien Ernst Kossak,[1]) längere Zeit der Feuilletonbeherrscher des deutschen Nordens (geb. am 4. August 1814 zu Marienwerder, gest. am 3. Januar 1880 zu Berlin), der mit außerordentlicher Gewandtheit alle Eigenheiten des Berliner Lebens und seiner Pendelschwingungen in der wechselnden Zeitamosphäre ablauschte und als unermüdlicher Protokollführer des Zeitgeistes und seiner Offenbarungen in der auserwählten Stadt Berlin, als strenger, kunstverständiger Kritiker, besonders auf musikalischem Gebiete, eine zwar nur fragmentarische, aber für die Kunst- und Kulturgeschichte der Gegenwart nicht unerhebliche Wirksamkeit ausübte. In jüngster Zeit hat Paul Lindau durch die Schärfe seiner polemisch-satirischen Begabung, namentlich auf litterarischem Gebiete, in den „Harmlosen Briefen eines deutschen Kleinstädters" (2 Bde., 1870—71), den „litterarischen Rücksichtslosigkeiten" (1871), den höchst pikanten „Nüchternen Briefen aus Bayreuth" Aufsehen erregt und den Wunsch wachgerufen, die satirische Ader auch in selbständigen Schöpfungen bewährt zu sehen, da „das San-

[1]) „Badebilder" (1858); „Berliner Silhouetten" (1859), „Berlin und die Berliner" (1851), „Aus dem Papierkorbe eines Jornalisten" (1852), „Berliner Federzeichnungen" (6 Bde., 1859—65) u. a.

glante" einer tiefeinschneidenden Satire in Deutschland zu den Seltenheiten gehört. In seinen Dramen erscheint dieselbe indes durch die Mischung mit dem larmoyanten Ton der französischen comédie abgeschwächt.

Neben den Satirikern, Polemikern und Witzbolden, welche die Schätze des Berliner Geistes herauskehrten, hat sich dort eine stillere Gemeinde angesiedelt, welche mehr dem Humor als der Satire huldigt und mit Behagen aus den breiten Schichten des Volkslebens schöpft. Da hat vor allem Julius Stinde den Vogel abgeschossen, der, von Geburt ein Holsteiner (geb. am 28. August 1841 zu Kirch-Nüchel), nach längerer Thätigkeit als Fabrikchemiker, als gewerblicher und naturwissenschaftlicher Schriftsteller im Jahre 1876 nach Berlin übersiedelte, und wie er früher seinen Blick durch mikroskopische Studien und Forschungen in der Werkstatt der Natur geschärft, so nahm er jetzt den Berliner und die Berlinerin unter sein Objektiv- und Okularglas, und ihre kleinsten Züge entgingen seiner Beobachtung nicht. So schuf er die „Familie Buchholz" (1884), und das wurde einer jener buchhändlerischen Erfolge, welche das Staunen der Mitwelt erregten und an diejenigen von Ekkehard und Mirza-Schaffy streiften. Das war das Berliner Kleinbürgertum in leibhafter Gestalt; das war die Luft, die uns aus der guten Stube des echten Berliner Haushalts entgegenweht; das war die begeisterte Stimmung, welche der längere Genuß des schäumenden Weißbiers erzeugt. Und in der That war diese Wilhelmine Buchholz von einer köstlichen Naivetät und auch mit ihrer ganzen Familie befreundete man sich bald aufs beste. Der Berliner sah sein eigenes Bild, sein Gesicht bis auf die kleinsten Falten und Fältchen abgespiegelt; der Fremde aber erkannte, daß es in der Reichshauptstadt zwischen den Höhen und Tiefen, welche die Zeitungen beleuchten, eine breite, mittlere, zeitungslose

Schicht giebt, wo keine Probleme hin und her gewälzt werden, sondern wo nur die gemütliche Kegelkugel alle Neune wirft. Und nachdem wir nun die Bekanntschaft dieser humanen und nachsichtigen Wilhelmine Buchholz gemacht, schickte er sie auf Reisen nach Italien und nach dem Orient (1888), und sie fand auch hier ein sehr zahlreiches begleitendes Publikum. Stinde hat übrigens auch anmutige „Waldnovellen“ (1881) geschrieben, die zum Teil wie „Bello“ einen pessimistischen Zug tragen, und auch eine größere Zahl von Volksstücken, die, zum Teil in plattdeutschem Dialekt verfaßt, längere Zeit das tägliche Brot der zweiten Hamburger Theater bildeten.

Neben Julius Stinde ist Heinrich Seidel zu nennen, geb. am 25. Juni 1842 zu Perlin in Mecklenburg, seit längerer Zeit in Berlin lebend. Das Arom des Berliner Lebens durchduftet seine Humoresken und Idyllen nicht so aufdringlich wie das bei Stinde der Fall ist; er bewegt sich mehr in den Vorörtern, wo etwas Landluft weht; doch wie sich Stinde in seiner „Wilhelmine Buchholz“ einen Charakter geschaffen, der gleichsam einen ganzen Cyklus von Geschichten beherrscht, so gruppiert Seidel um seinen „Leberecht Hühnchen“, den er uns in den verschiedensten Lebensaltern vorführt, allerlei heitere Bilder einer harmlos vergnüglichen Existenz. Schon in „Jorinde und andere Geschichten“ (1882) tauchte dieser Leberecht Hühnchen zuerst auf, in der humoristischen Schilderung einer Weinlese; dann treten wir dem braven Manne näher, als er seine Tochter verheiratet („Neues von Leberecht Hühnchen und anderen Sonderlingen“ 3. Aufl. 1888), und zuletzt begrüßen wir ihn als Großvater, wie er Enkelkinder tauft und eins sterben sieht: „Leberecht Hühnchen als Großvater“ (1890) schlichte Familiengeschichten, aber echt idyllisch mit dem Vollglück der Beschränkung; es liegt darüber wie Sonnenschein, aber auf die Länge wirkt diese Kleinmalerei

doch ermüdend und man erfreut sich nur an der Thatsache, daß es in der hochgehenden Flut des Berliner Lebens noch solche stille Inseln der Seligen giebt. Recht Hübsches und Artiges findet sich auch in Seidel's Lyrik, die in mehreren Sammlungen erschienen; in der dritten „Idyllen und Scherze“ (1884) hätten wir den Jamben lieber Reime gewünscht, da sie sonst etwas trocken und kühl austönen: für den Humor in Versen ist der Reim kein müßiger Luxus, sondern ein hebendes und tragendes Element. Seidel ist, wie seine „Glockentöne“ beweisen, einer der Stillsten im Lande — ein Theodor Storm der Berliner Vororte.[1])

Ein Humorist, den wir schon unter den Schwank- und Lustspieldichtern hätten erwähnen können, ist Oskar Justinus (geb. in Breslau am 21. Februar 1839), denn sein „Kyritz Pyritz“ (1881), „Unser Zigeuner“ (1878) und andere Lustspielschwänke hatten an manchen Bühnen langanhaltende Heiterkeitserfolge. In den letzten Jahren hat er sich mehr der humoristischen Plauderei und Erzählung zugewendet und seine Anwartschaft, neben den Berliner Humoristen genannt zu werden, durch seinen Roman aus dem zwanzigsten Jahrhundert „In der Zehnmillionenstadt“ (1890) an den Tag gelegt: es ist eben ein spaßhaftes Buch mit seinen Übertreibungen und Karikaturen. Berlin mit seinen zehn Millionen Einwohnern ist Hauptstadt des Erdteils geworden: dort lebt man ohne Soldaten, ohne Monarchen, ohne Ehe; die kühnsten Erfindungen sind Allgemeingut geworden, so der Phonograph, das Flugrad; das Volapük ist Weltsprache. Der Roman ist im Grunde eine Persiflage auf die ernstgemeinten Zukunftsromane. Im Stile Jules Verne's ist die „humoristische Reise nach dem Nebelfleck“ in „Amor auf Reisen“, lustige Geschichten (1888), gehalten. Auch

[1]) Von Seidel's „Sämtlichen Schriften“ sind 8 Bde. erschienen (1890).

in seinen anderen Humoresken fehlt es dem Autor nicht an einer sehr lebhaften Phantasie.

In Ostpreußen war mit der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. (1840) eine lebendige politische Bewegung eingetreten, welche ebenfalls einen eigentümlichen Humor, den Humor des Liberalismus, entwickelte. Dieser Humor hatte nicht die suffisante Ironie, durch welche Heine und ein großer Teil der Berliner Schriftsteller charakterisiert wurde. Er lehnte sich teils an Börne, teils an Jean Paul an und gewann durch die Wärme der politischen Gesinnung, die ihn trug, einen erhebenden Aufschwung. Der Vertreter dieses ostpreußischen Humors war Ludwig Walesrode aus Altona (geb. am 14. April 1810), ein Autor von weichem Gemüte und luxuriöser Phantasie, die in einem etwas spröden und arabeskenreichen Stile, mit einer schwer in Fluß zu bringenden Gestaltungskraft dennoch aromatische Blüten trieb. Selten hat eine fragmentarische, humoristische Schrift so großes Aufsehen erregt, wie Ludwig Walesrode's „Glossen und Randzeichnungen zu Texten aus unserer Zeit" (5. Aufl. 1847), welchen sich später die „Unterthänigen Reden" anschlossen. Die konstitutionelle Bewegung in Preußen, welche damals von Königsberg ausging, fand in Walesrode einen humoristischen Rhapsoden, der mit den herausfordernden Geberden eines politischen Gladiators wieder die hingebende Weichheit eines Gefühlsmenschen vereinigte, dem in der publizistischen Arena nicht heimisch zu Mute ist. Später freilich, als sich die politischen Gegensätze mehr erhitzten, kehrte auch Walesrode mehr die Börne'schen Schärfen seiner Begabung heraus, verleugnete dabei indes niemals eine ansprechende, liebenswürdige Grazie, bis sein Humor unter allzu stürmischen Bewegungen und bitteren Enttäuschungen verstummte. Es war ein Humor der politischen Initiative, dem nur wohl war so lange er alle Trümpfe der Hoffnung in seinen Händen

hielt. Daß indes Walesrode auch ein liebenswürdiges Darstellungstalent besitzt, dessen Lebensäußerungen leider allzu spärlich sind, das hat er durch sein reizendes humoristisches Idyll „Der Storch von Nordenthal“ (1857) bewiesen. Als Walesrode nach Stuttgart übersiedelte, gehörte er schon zu den verschollenen Größen: die Zeit seines gesinnungsvollen Humors war vorüber: vergeblich versuchte er durch seine „Politische Totenschau“, seine „Demokratischen Studien“, seine „Losen Blätter“ sie wieder zu erwecken. Er starb als ein vergessener Mann in dem hohen Alter von fast 80 Jahren in Stuttgart am 20. März 1889.

In dem westlichen Deutschland hatte der Humor schon eine mehr volkstümliche, thatsächliche Basis in den öffentlichen Karnevalfesten von Köln und Mainz mit ihren feierlichen Fastnachtszügen und den bunten Vereinen und Versammlungen der mit der Narrenkappe geschmückten Bundesglieder. Die humoristischen Autoren konnten sich daher an diese Volksfeste anlehnen und borgten die Form der kurzen Rede, des humoristischen Vortrages von den Rednern der Karnevalsvereine. So namentlich Ludwig Kalisch, geb. in Polnisch-Lissa am 7. September 1814, gest. am 3. März 1882 in Paris, welcher die „Narrhalla“, Mainzer Karnevalszeitung (6 Bde., 1841—46) herausgab und in seinen eigenen Werken „Schlagschatten“ (1845), „Shrapnels“ (1849) u. a. einen ähnlichen Ton anschlug. Die humoristischen Aufsätze von Kalisch behandeln jene volkstümlichen Stoffe, welche seit Rabener's Zeiten der deutschen Satire geläufig sind. Der Höfling, der Edelmann, der Journalist sind ihre aktiven und passiven Helden; es kommen Episteln „der Sonne an den Mond“ und „des Teufels an seine Großmutter“ vor. Der Witz ist vorwiegend Bilderwitz, aber nicht immer von schlagender Kraft, oft schleppend durch gesuchte Kontraste und erzwungene Nebeneinanderstellungen,

deren Unangemessenheit nicht gerade komisch wirkt. Daneben findet sich indes auch manche treffende satirische Wendung, besonders in der Form der eigentlichen Ironie, welche den Tadel in ein anscheinendes Lob verkleidet. Kalisch, der seit 1843 in Mainz lebte, wurde durch seine Teilnahme an der politischen Bewegung von 1849 genötigt nach Baden zu flüchten und lebte dann bis zu seinem Tode in Paris.

Auch der sächsische Humor trieb seine eigenartigen Blüten. Die Dialektgedichte von Edwin Borman haben wir schon früher besprochen: in Prosa aber tauchte der Partikularist Bliemchen als der Träger dieses spezifisch-sächsischen Humors auf. Der Verfasser dieser Bliemchenschriften ist der Lehrer Gustav Schumann in Leipzig (geb. in Trebsen am 20. Mai 1851). Dieser Partikularist Bliemchen ist das Urbild eines gemütlichen, kannegießenden Philisters, und als solches auch über den Kreis seiner Stammesgenossen hinaus jenseits der grünweißen Grenzpfähle ein allgemein verständlicher Typus. Er tauchte zuerst auf in der Schrift „Partikularist Bliemchen aus Dresden in Paris" (1878); dann erschienen seine „Memoiren" (1879) und Mitteilungen aus seiner Mappe (1880) — und dann ging Bliemchen alljährlich wiederum auf Reisen. Wir finden ihn in Baireuth, in der Sommerfrische, in der Schweiz, in London, in Italien; es erschien ein Bliemchen-Kalender; kurz, überall finden wir den ergötzlichen Sachsen mit seiner siegesgewissen Altklugheit.

Einen von lokaler und provinzieller Färbung freien Humor entwickelte die Parodie, die in jüngster Zeit zu Ehren kam. Es traten nachahmende Talente auf, welche die Eigenart der Dichter abzulauschen verstanden und sie in einer mehr oder weniger satirischen Einkleidung wiedergaben; die Manieriertheiten des Stils, von denen leider einige unserer hervorragendsten Schriftsteller nicht frei sind, gaben dafür die willkommenste Handhabe. Der bereits besprochene Novellist

Fritz Mauthner errang mit seiner Sammlung „Nach berühmten Mustern" (1884) einen großen buchhändlerischen Erfolg; er war in der That eine litterarische Spottdrossel, die in allen Tonarten zu pfeifen und zu singen wußte. Ein Jüngstdeutscher, Hans Merian (geb. in Basel am 18. Februar 1857) trat in seine Fußstapfen mit Parodien auf Georg Ebers: der „Nilbräutigam" (1887), „Von Elfen bis Zwölfen" (1888), nicht ohne dem Ägyptologen abgeguckt zu haben, wie er sich räuspert und wie er spuckt.

Wenn sich schon in diesen Skizzen, Feuilleton-Artikeln, selbständigen Satiren der Einfluß Jean Paul's geltend machte; wenn besonders Humoristen wie Kossak, Walesrode, Kalisch auf ihn hinweisen, so konnte sich der humoristische Roman noch weniger seinem Einflusse entziehen, und die eine oder andere eigentümliche Seite seines Wesens kam in ihm zur Geltung, obgleich die reifere ästhetische Bildung der Zeit die Jean Paul'schen Unarten des Stiles und der Form sich anzueignen verschmähte. Selbst jene Seite der Naturmalerei, die eigentlich aus dem Gebiete des Humors herausfällt, fand in Adalbert Stifter aus Oberplan im südlichen Böhmen (geb. am 23. November 1805) einen glänzenden Vertreter. Stifter, der stets neben dem dichterischen Talent eine hervorstechende Begabung für die Malerei an den Tag gelegt hat, wurde in österreichischen Klosterschulen erzogen, studierte seit 1826 in Wien die Rechte und wurde dann Erzieher des jungen Metternich. Seit 1850 lebte er als Schulrat in Linz, wo er am 28. Januar 1868 starb.

Bei Adalbert Stifter vermissen wir freilich jene höhere, begeisterte Naturandacht, deren Hymnen den Menschengeist mit dem All aufs innigste vermählen. Die Menschen sind ihm nur die Staffage der Landschaft; die Erzählung selbst beruht in seinen „Studien" (6 Bde., 1844—50) und in

dem größeren Roman „Nachsommer“ (3 Bde., 1857) in der Regel auf dürftigen Motiven und wird von keinem geistig bedeutenden Standpunkte getragen. Grundsätze der einfachen Moral oder eine fatalistische Ergebung in das Unvermeidliche bilden die geistigen und sittlichen Anker der Stifter'schen Dichtungen. Die Menschen bewegen sich mit einer steifen, gemalten Grandezza und ein Cyklus von Wand- und Deckengemälden giebt sich uns für eine „Novelle“ aus. Selbst wo Stifter, wie im „Nachsommer“, einen größeren Anlauf nimmt und uns eine innere Bildungsgeschichte darstellen will, da verläuft dieselbe ohne alle bedeutende Einschnitte: eine Mosaik von „bunten Steinen“, von pädagogischen und ästhetischen Betrachtungen, Kunst- und Naturbildern muß uns für den Mangel an spannender Handlung entschädigen, und die geistige Ausbeute, die Verherrlichung schlichter Häuslichkeit, ist kaum des großen Aufwandes wert. Offenbar ist bei Stifter das landschaftliche Motiv das erste und verlockende: die Urwaldszenerie im „Hochwald“, die Luft- und Wolkenräume im „Kondor“, die Haide im „Haidedorf“, die Pußta in „Brigitta“, die Wüste im „Abdias“, der Alpensee im „Hagestolzen“, und erst später ist zu diesem lockenden landschaftlichen Motiv eine Geschichte hinzuerfunden worden. Stifter's Helden sind die Steppe, die Wüste, die Haide, der Hochwald; aber in seiner Art und Weise, die Natur zu beseelen, sich mit kindlicher Verwunderung in ihr großes und kleines Leben zu versenken, uns in eine Stimmung zu versetzen, in welcher wir jede ihrer vergänglichen Erscheinungen, jeden Vogel, jedes Insekt, alles, was uns sonst alltäglich erscheint, wie ein fremdartiges, bedeutsames Wunder anstaunen, in dieser Schilderung des ganzen stillen Haushaltes der Natur mit sicheren Konturen und glühendem Kolorit ist Stifter unübertrefflich; gerade das Stillleben der Empfindung, das von keinen anderen Interessen gestört wird, zaubert uns

die Landschaft in seltenem Glanze vor die Seele. Bild reiht sich an Bild; unter dem Sonnenmikroskope seiner Phantasie gewinnt das Kleinste Gestalt und Leben. Man vergleiche die Waldpoesie der Romantiker und ihrer jüngsten Nachzügler mit der Waldpoesie Stifter's — man wird erstaunen über die Wahrheit und Klarheit der Schilderungen dieses Autors, während dort eine phantastische Wunderthäterei in das Naturleben magische Kreise zieht, welche einen ganz anderen Mittelpunkt und andere Radien haben. Freilich geht diese Klarheit des Einzelbildes, die bei Stifter so wohlthuend hervortritt, oft für das größere Gesamtbild verloren, indem die Panoramenmalerei Stifter's sich leicht selbst überbietet, und die Phantasie, welche zu sehr von jedem kleinen Bilde in Anspruch genommen wird, sich das Ganze mehr mosaikartig zusammensetzt, als mit einem großen Blicke überschaut. Einzelne Erzählungen, wie die „Narrenburg", erinnern an Jean Paul's wunderliche Erfindung in den „Flegeljahren", während gleich die erste, „der Kondor", auf das Kampanerthal hinweist; über „Abdias" brütet derselbe orientalische Fatalismus wie über Schefer's Novellen. Im „Hagestolzen" herrscht das meiste Gleichgewicht zwischen dem Naturgemälde und der Darstellung menschlicher Handlung. Die Gefahr der „Manier" lag für Stifter's Schilderungsweise von Hause aus nahe; er verfiel ihr in den „Bunten Steinen" (2 Bde., 1853), Erzählungen mit mineralogischen Aufschriften nach Jean Paul'schem Vorgang, in denen er oft banal wurde, oft dem falschen Realismus naturwissenschaftlich unpoetischer Detailmalerei huldigte, so daß man bunte Schlacken und Scherben von bizarrer Form in diesen Steinen erblicken mußte. Noch manierierter ist der Geschichtsroman „Witiko" (3 Bde., 1856—67), eine schlichte chronikartige Erzählung mit einer getreuen historischen Kostümmalerei, einer bisweilen zur Verzweiflung bringenden Homerischen

Objektivität, in einem altertümlich reizlosen und periodenlosen Stil, nur mit einzelnen poetischen Lichtblicken und einer Schnitz- und Ziselierarbeit, deren künstlerische Feinheit doch nicht für das geschichtliche Tableau paßt. Trotz aller dieser Fehler nimmt Stifter durch seinen Stil in den besseren Erzählungen unter den österreichischen Prosaikern einen hervorragenden Rang ein; die Bildlichkeit ist bei ihm gleichsam mit organischer Gewalt herausgetrieben; man fühlt die intensive Kraft der Bezeichnung heraus, es ist eine Plastik des Stiles, die in seinen besseren Schriften nirgends in Manier übergeht.[1])

Von allen Autoren der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts erinnert durch seinen geistigen Reichtum, durch seine geniale Frische und Unmittelbarkeit, durch eine glänzende und vielseitige Subjektivität, welche ebenso heimisch ist auf den Höhen des Geistes, wie in den Tiefen der Empfindung, Max Waldau, dessen lyrische Schöpfungen wir bereits früher gewürdigt haben, am meisten an Jean Paul, und zwar nicht an einzelne Seiten dieses Autors, sondern an seine ganze humoristische und tiefe Weltanschauung. Die Humanität, das Ideal Jean Paul's, ist auch das Max Waldau's; aber sie hat bei ihm eine bestimmtere Färbung gewonnen; sie tritt mehr aus der Heimlichkeit des Gemütes in die große Welt hinaus; sie verfolgt ausgesprochene Tendenzen der Reform; sie will die Aristokratie durch den Geist, die Demokratie durch die Form humanisieren, die Einseitigkeit der politischen Parteien

[1]) Vergl. die eingehende Charakteristik Stifter's in den „Porträts und Studien" des Verfassers, außerdem „Adalbert Stifter's Briefe", herausgegeben von Johannes Aprent (3 Bde., 1869). Aprent gab auch „Erzählungen von Adalbert Stifter, dem Nachlaß entnommen" (2 Bde., 1869) und „Vermischte Schriften von Adalbert Stifter" (2 Bde., 1870) heraus. Außer der Novelle „Prokopus" in den Erzählungen findet sich wenig in den nachgelassenen Werken, was besondere Beachtung verdiente.

in einer höheren Idee des Fortschritts verklärend auflösen. Seine Helden bewegen sich bei allem Radikalismus der Gesinnung in den Formen des Salons, die aber wieder in ihrer geistverlassenen Einseitigkeit von ihnen aufgelöst werden. Sie gehen dabei mit göttlicher Grobheit zu Werke, deren Repräsentant z. B. der genial-dämonische Weigelsdorf ist. Der moderne, humane Geist, auf der einen Seite im Kampfe mit dem Vorurteile, auf der andern mit der Roheit und Unbildung, ist der Heros der Waldau'schen Romandichtungen, deren wenig geschlossene Form die Exemtionen des Humors für sich in Anspruch nimmt. Der frei spielende Humor, der sich immer aus der Welt, die er darstellt, wieder in seine eigenen Tiefen zurückzieht, verstattet der Darstellung keine geschlossene Haltung, keine durchgängige sachliche Treue, sondern erhebt sich stets mit freiem Fluge, um sich selbst zu genügen, zu jener Höhe, wo die einzelnen Gestalten nur als winzige Punkte des großen allgemeinen Lebens erscheinen, um sich dann wieder mit aller intensiven Kraft in diese kleinen pulsierenden Punkte des Alls und ihre feinsten erzitternden Lebensregungen zu versenken. Dieser Jean Paul'sche Humor beruht auf der Intuition des Gemütes, welcher die Welt durchsichtig ist und die sich an ihren Formen und Ecken nicht stößt. Bei Jean Paul war sie so gewaltig, daß sie zur vollkommenen Gleichgültigkeit gegen die Gestalt wurde; bei Waldau hebt sie den objektiven Weltsinn und den ästhetischen Formensinn nicht auf, wie dies vom Dichter der „Kordula" und „Rahab", der sich ja auch dem künstlerischen Maße gefügt hat, nicht anders zu erwarten ist. Noch weniger ist der Humor Waldau's ironisch eitel, wie der Humor der Romantiker, von jener Ohnmacht, von jenem Unglauben der Gestaltung, welcher die ganze Welt nur als einen Maskenscherz betrachtet und im Schaffen schon sich der Vernichtung freut, welche diese spielende Allmacht des

Geistes noch glänzender bekundet. Waldau's Gestalten haben ein selbständiges Leben; er zeichnet und schildert bei aller kühnen Ungebundenheit doch mit großer Hingabe an die Personen und Sachen, die er charakterisiert, und vor haltlosen Luftsprüngen der Phantasie schützt ihn schon die Bestimmtheit und Gediegenheit seiner Tendenz. Vorherrschend ist indes auch bei ihm ein tiefes und weiches, oft ahnungsvoll erregtes Gemüt, dem eine im Glänzenden und oft im Absonderlichen schwelgende Phantasie reiche Farben leiht. Auch der Stil Waldau's entfaltet eine glänzende Pracht; er ist bald üppig ausgebreitet, bald weich sich anschmiegend, bald scharf und schlagend in seinen Bezeichnungen, nur hin und wieder von einer etwas gewaltthätigen Neuerungssucht in Wortbildungen, durch die er einen manierierten Anstrich gewinnt.

Das größte Album des Waldau'schen Humors ist sein bekanntestes Werk „Nach der Natur" (3 Bde., 1850), in welchem der dreiundzwanzigjährige Jüngling besonders in den zahlreichen Skizzen, Glossen und Arabesken, welche sich um den Rahmen der einfachen Handlung schlingen, eine so vielseitige und reiche Bildung an den Tag gelegt hatte, daß man allgemein einen älteren, reifen, vielerfahrenen Mann für den Verfasser dieses Jugendwerkes hielt. Es sprach sich darin oft ein so kaustischer und zugeknöpfter Humor aus, daß man wohl auch deshalb berechtigt war, auf einen älteren Sonderling zu schließen, der, durch seine Lebenserfahrungen in eine herbe Stimmung versetzt, einen Teil von ihrem reichen Schatze in diesem Werke niederlegte. Der Faden der Handlung selbst war ohne alle Ansprüche, bei den Lesern in künstlicher Weise Spannung hervorzurufen, geschürzt, der Schluß in verletzender Weise gewaltsam — möglich, daß der Dichter auch hier „nach der Natur" gezeichnet hat! Diese Zeichnungen „nach der Natur" lassen sich überhaupt

schwer in irgend einer ästhetischen Kategorie unterbringen; es sind Fresken und Arabesken, Landschafts- und Sittenmalereien, Genre- und Salonbilder; Reflexionen, Kritiken, Charakterporträts — nur der rote Faden des Humors hält die flatternden Blätter zusammen. Das eigentlich schöpferische Talent des Dichters offenbart sich am meisten in der Charakterzeichnung. Weigelsdorf, Plessenberg, Stein, Felix Halden, Maria sind fein schattierte Charakterbilder, Menschen mit den feinsten geistigen Fühlfäden, aber freilich ohne naive Thatkraft. Eine mehr subjektive Spiegelung, als objektive Bethätigung des Charakters erinnert an die Jean Paul'sche Darstellungsweise, indem die ästhetische Reflexion über das Leben und die Welt im Vordergrunde steht. Die Welt- und Menschenkenntnis des Autors wucherte mehr in Sentenzen, als daß sie aus der Handlungsweise der Charaktere selbst hervorgeht. Wo es dagegen eine Charakteristik des ganzen Volkslebens und aller seiner provinziellen Eigentümlichkeiten gilt, da zeigt Waldau wieder eine an englische und nordamerikanische Muster erinnernde realistische Tüchtigkeit der Zeichnung. Frisch, ohne alle Sentimentalität der Zimperlichkeit, mit der ruhigen Klarheit und dem gewandten Humor eines Washington Irving entwirft Waldau seine schlesischen Sittenschilderungen und führt uns in das oberschlesische Volksleben und seine bunten, zum Teil kläglichen Zustände ein. Der Gutsherr, der Beamte, „der Hofegärtner", der ganze Verkehr zwischen den einzelnen Klassen der Gesellschaft, der Helotismus der Massen, die Tragödien ihrer Not, die Bildungs- und Besserungsversuche, die sich oft in naiver Weise kreuzen und entgegenarbeiten, werden uns in geeigneten Typen vorgeführt, während einzelne humoristische Genrebilder, wie z. B. des gutsherrlichen Lebens in dem sogenannten „Wasserpolen" unwiderstehlich auf die Lachnerven wirken. Auch die oberschlesischen Dorfgeschichten,

die Max Waldau in der sorgfältig überarbeiteten zweiten Auflage aus dem dritten Bande, wo sie nur eine ungehörige Reminiszenz an den zweiten waren, in diesen selbst verwiesen hat, zeichnen sich durch die unverfälschte Schilderung stark naturwüchsiger Zustände aus und haben hin und wieder einen cynischen Beigeschmack, ohne in die „Jauchenpoesie“ eines Jeremias Gotthelf zu verfallen.

Der zweite Roman Max Waldau's „Aus der Junkerwelt“ (2 Bde., 1850) hat die Teilnahme des Publikums nicht in gleichem Maße erregt, wie sein erstes Werk, obschon er ihm an geistiger Tiefe nicht nachsteht und die Handlung sogar einen mehr zusammenhängenden Gang nimmt; aber die Form des Ganzen ist zu sichtlich der Jean Paul'schen nachgebildet und die ausführlichen selbständigen Extrablätter, diese bezuglosen Abhandlungen des Humors, die sich willkürlich aufs breiteste in die Erzählung hineinschieben und nicht mit dem einzelnen Faktum, sondern nur mit dem Grundgedanken des Ganzen im Zusammenhang stehen, sind unwillkommene Hemmnisse für den Stoff suchenden Leser. Freilich gewinnt der Verfasser durch diese „Prellsteine“, wie er selbst sie nennt, für die übrige Erzählung einen unangefochtenen und geschlossenen Gang; er isoliert gleichsam seine Reflexionen zu einem selbständigen humoristischen Chorus und läßt sie nicht in die Handlung mit hineinspielen. Auch ist ihr Inhalt bedeutend genug; denn es gilt, in diesen oft dithyrambischen Parabasen die Verlogenheit der sozialen Zustände, das Schönthun mit leeren Begriffen, das Prahlen mit unbegründeten Vorurteilen zu geißeln; es gilt, nicht bloß die Gesellschaft, sondern auch den Menschen auf eine physiologische Basis zurückzuführen ohne indes der Naturbestimmtheit einen fatalistischen Einfluß einzuräumen. Dennoch gewährt das Zurückprallen von diesen humoristischen Einschiebseln kein harmonisches Gefühl

und man lenkt immer nur mit Mühe in die verlassenen Bahnen der Erzählung ein, wo das Interesse für die Helden des Roman's stets von neuem angefacht werden muß. Einer dieser Helden leidet an einem organischen Herzfehler, der in seinen pathologischen Einwirkungen auf den Charakter mit großer Wahrheit geschildert wird. Litt doch der Dichter selbst, obwohl ihn ein nervöses Fieber, der für Oberschlesien so verhängnisvolle Typhus, in der Blüte seiner Jahre dahinraffte, an einer solchen Hypertrophie des Herzens, die auch psychologische Wirkungen hatte, sich in einer Fülle von Plänen und Anfängen zeigten, in jener unsteten Seligkeit einer unentschlossenen poetischen Schwelgerei, der immer neue, immer glänzendere Stoffe vor die Seele treten, und die sich fortwährend so überbietet, daß sie zuzuschlagen vergißt. Die krankhafte und hastige Beweglichkeit Max Waldau's gerade in seinen letzten Lebensjahren, die unvergleichliche Selbstvergessenheit, mit welcher er sich für die Arbeiten anderer, mochten es nun Freunde oder Fremde sein, die eben durch sie zu seinen Freunden wurden, entzückte, sie, wo es gewünscht wurde, besserte und durcharbeitete, mit Mottos versah und in Kritiken verfocht, die konsequente Durchführung des Goethe'schen Wahlspruches: „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut“ haben dem jungen Dichter leider nicht vergönnt, die poetischen Früchte jahrelanger Studien zu ernten und seinen großen historischen Roman „Der Jongleur“ zu vollenden, der nicht nur für die Entwickelung des Dichters selbst als ein vollkommen objektives Werk, sondern auch durch den Geist, der ihn beseelt hätte, durch die geniale Auffassung der kühne Sirventen schleudernden Troubadours und des großen Kampfes der schönen Provence gegen weltliche und geistliche Tyrannei auf diesem Gebiete gewiß epochemachend geworden wäre.

Die polyhistorische Seite Jean Paul's, die bei dem kenntnisreichen Waldau vertreten war, fand eine eigentümliche Ausbildung in Eduard Maria Oettinger aus Breslau (geb. am 19. November 1808, gest. am 26. Juni 1872 in Blasewitz bei Dresden), der als Redakteur des „Eulenspiegel in Berlin“, des „Postillon“, der „Stafette“ und besonders des „Charivari“ in Leipzig eine langjährige litterarische Wirksamkeit ausgeübt und später auf bibliographischem Gebiete Anerkanntes geleistet hat. Dieser humoristische Autor hat von der vornehmeren deutschen Kritik nicht die verdiente Würdigung erfahren, weil er allerdings keine Ideen in seine Werke hineinarbeitete und sich um die künstlerische Architektonik nicht bekümmerte. Man vergißt aber dabei, daß seine Schriften in geistvoller Weise unterhalten, indem sie nicht nur in einem leichten, pikanten Stile abgefaßt sind, sondern auch ein litterarisches Kuriositätenkabinet bilden, in welches eine Fülle von Notizen, von Anekdoten, von biographischen Illustrationen aller Art, allerdings oft in lockerer und äußerlicher Weise hineingearbeitet ist. Er übertrifft in diesem Reichtume noch bei weitem den Verfasser des „Demokritos“, Julius Weber, der auf diesem Gebiete sein nächster Vorgänger ist. Auch besitzt er eine reiche, erfinderische Phantasie, welche oft warm und lebendig schildert, besonders aber in pikanten Kontrasten zu zeichnen versteht. Der geistige Mittelpunkt aller seiner Schriften ist ein Epikureismus, dem er in den Memoiren des Epikuräers: „Onkel Zebra“ (3 Bde., 1842—1843) ein mit vielen humoristischen Arabesken und Reliefs bekleidetes Denkmal gesetzt hat. Diese im ganzen formlose Notizensammlung, welche viel gänzlich rohes und unverarbeitetes Material bietet, enthält einzelne vortrefflich erzählte Anekdoten, in denen wir die feine Laune einzelner neuerer französischer Autoren besonders in der pikanten Steigerung der Darstellung

wiederfinden. Über dem ganzen schwebt die behagliche Stimmung, die uns nach einem heiteren Symposion erfüllt, und das ganze Menschenleben erscheint wie ein gut besetzter Tisch mit mancherlei köstlichen Gerichten. Einen berühmten Helden des Epikureismus, einen Verehrer von Austern, Delikatessen, Primadonnen, den Komponisten „Rossini“ (2 Bde., 3. Aufl. 1851), hat Oettinger in einem seiner besten Romane geschildert, in welchem er uns das harmlose Leben, Träumen, Genießen und Komponieren des genialen ialienischen Tondichters bis zu seiner letzten Versteinerung in Bologna, wo er Geldspekulation trieb und den Fischmarkt kaufte und verpachtete, in höchst humoristischer Weise vorführt. Er unterbricht den Faden der Erzählung durch mancherlei kunsthistorische Glossen, die einen Schatz willkommener, oft mühsam gesammelter Kenntnisse bieten. Der Witz Oettinger's ist immer charakteristisch; er ist die geistige Notwehr dieses Autors gegen die Überhäufung mit all diesem sonderbaren Materiale, dem gegenüber er durch freies Spiel seine geistige Selbstherrlichkeit wahrt, um nicht in eine trockene Notizenkrämerei zu verfallen. Eine Masse geschichtlicher Denkwürdigkeiten, handlich zugeschnitten und schmackhaft gewürzt, enthalten die Jahrgänge des „Narrenalmanachs“, in welchem besonders die Novelle: „Ein Dolch“ (1850) durch zahlreiche, spannende Mitteilungen aus der französischen Revolution interessiert. Ebenso sind „Sophie Arnould“ (2 Bde., 1847) und „Potsdam und Sanssouci“ (3 Bde., 1848) Charaktergemälde aus dem vorigen Jahrhunderte, in denen Oettinger die Memoiren des französischen Schauspiels und des preußischen Königtums bis in ihre verborgensten Traditionen und unscheinbarsten Anmerkungen zu Nutz und Frommen seiner Leser ausgeräumt und in pikanter Weise verwertet hat. Den meisten poetischen Wert haben seine „Venezianische Nächte“ (2 Bde.,

2. Aufl. 1851), in denen Oettinger's Phantasie den keuschesten und gehaltensten Reiz und Schwung bewährt. Auch sein Roman „König Jérôme Napoleon und sein Capri“ (3 Bde., 1852) enthält vortreffliche Einzelheiten, hin und wieder von größerer psychologischer Feinheit, als wir bei diesem Autor zu finden gewöhnt sind, obwohl der durchgängige frivole und spielende Ton, der vor derben Cynismen und Obscönitäten nicht zurückbebt, die ernsteren Partien des Werkes in eine ungünstige Beleuchtung stellt. Dagegen bewährt es sich auch hier, daß, wer die Weltgeschichte im „Schlafrock“ und „Unterrock“, in ihrem epikureischen Gebahren kennen lernen will, bei Oettinger in die Lehre gehen muß, was dem deutschen Idealismus mit seinen hohen geistigen Gesichtspunkten und abstrakten Griffen ins allgemeine und „ins leere“ um so förderlicher wäre, als diese gewaltthätigen Konstruktionen oft auf einer Unkenntnis der Einzelheiten beruhen und durch die „Spezialität“ leicht erschüttert werden können. Oettinger hat auch Gedichte herausgegeben: „Buch der Liebe“ (1833), „Bacchus, Buch des Weines“ (1853). Sein populärstes Gedicht verherrlicht die fünfmalhunderttausend Teufel des Champagners.

Ein Seitenschößling des Hoffmann'schen Humors begegnete uns in den „Phantasiestücken und Historien“[1]) von Karl Weisflog aus Sagan (geb. am 27. Dezember 1770, gest. am 17. Juli 1828 im Bade Warmbrunn), welcher wie sein Vorbild, der Dichter des Klein-Zacher, als preußischer Beamter lebte und starb. Weisflog hat nicht jene exzentrische und dämonische Kraft, durch welche Hoffmann seine Schöpfungen bis zur Glühhitze erwärmte; seine Menschlein und Geisterlein haben etwas weich Schwärmerisches, und seine phantastischen Gestalten muten uns seltsamfreundlich an. Es sind nicht Phantasiestücke mit „Brillantfeuer, Leucht-

[1]) 12 Tle., 1839.

kugeln, Schwanzraketen, Kanonenschlägen mit Dampf und Nebel"; es sind aus dem tiefen Grunde des Gemütes emporblühende Phantasien, ohne alles Unheimliche, Bittere und Grimmige. Der Privatschreiber Jeremias Kätzlein spricht es in seinem einleitenden Briefe an den Kammergerichtsrat Hoffmann in Dschinistan selbst aus, worin der Unterschied zwischen den Humoresken Hoffmann's und Weisflog's besteht. Bei diesem „tritt alles möglichst heiter, mild und wohlwollend hervor; das klare Bewußtsein geht nie unter in grauenvoller geistiger Vernichtung; der Spaß neckt und zwickt zwar, aber niemals bis zum wirklichen Schmerze, und jedermann muß wohl mitlachen, dabei aber auch die Thräne der Wehmut weinen, daß all dieses Fröhliche nur der kurze Silberblick eines Lebens voll menschlicher Unvollkommenheiten und Erdensorgen ist." In der That atmen einzelne Humoresken, wie „der Pudelmütze sechsundzwanzigstes Geburtsfest", eine so harmlose Heiterkeit des Phantasiespieles, wie sie für Hoffmann stets unerreichbar blieb. Dagegen treten die Geisterlein Weisflog's, wie der Zwiebelkönig Eps, nicht mit jener dämonischen Majestät auf, die uns bei Hoffmann fesselt und an ihre seltsamsten Voraussetzungen glauben läßt; sie sind schon mehr aus der Botanisierbüchse der romantischen Epigonen entsprungen und Genossen von Roquettes „Waldmeister" und der anderen kräuterduftigen Kinder der jüngsten Blumenpoeten, destillierte Naturgeisterchen, keine wildfremden, magisch bannenden Urgebilde der Phantasie.

Hier sind noch zwei Autoren zu nennen, welche für Pfleger eines phantastischen Humors gelten können und sich durch Originalität der Weltanschauung und Darstellungsweise von den Autoren der Masse unterscheiden: M. Solitaire[1])

[1]) Die Tragödie auf der Klippe" (1853); „Celestens Hochzeitsnacht" (1854); „Alte Bilder in neuen Rahmen"

(Woldemar Nürnberger) und Jakob Corvinus (Wilhelm Raabe). Nürnberger (geb. am 1. Oktober 1818 zu Sorau), der als praktischer Arzt in Landsberg an der Warthe lebte, wo er im April 1869 starb, ist ein Meister in grellbeleuchteten Nokturnos; der deutsche Föhrenwald, die Meeresküste mit ihren gelben Dünen und schroffen Klippen sind seine Lieblingsszenen, und er versteht es vortrefflich, uns in eine ahnungsvoll unheimliche Stimmung zu versetzen. Das Grelle und Gräßliche wird bei ihm nur durch die traumhafte Darstellungsweise gemildert, während das Komische stets den Beigeschmack des Grotesken aus der opera buffa hat, mag er uns einen wetterbraunen Matrosen, einen holländischen Mynheer oder einen italienischen Advokaten schildern. Eine reiche, aber ungezügelte Phantasie treibt ihre Gestalten wie der Wind die Wolken vor sich her. Die Mischung des Tragischen und Komischen mißglückt ihm oft durch die grelle Häufung unvermittelter Kontraste, und das Abenteuerliche, das er uns vorführt, macht selten den Eindruck des wahren Erlebnisses, sondern nur den des wüsten Traumes. Dennoch erinnern einzelne Schilderungen dieses Autors nicht zu ihren Ungunsten an Amadeus Hoffmann. Hin und wieder, wie in „Der Engel der Wogen“, eine Erzählung aus der Novellensammlung „Trauter Herd und fremde Wege“ (1856), erreicht er auch einen poetisch reinen Eindruck[1]). In anderen dagegen, wie in den „Geschichten bei Mondschein“, herrschen Mord, Gewaltthat, Vergiftungen. Der Humor davon ist, daß diese gräßlichen Geschichten meist ganz lustig erzählt werden. Man darf den eigentlichen Kern dieser Geschichten nicht losschälen

(1855); „Dunkler Wald und gelbe Düne“ (1855); „Erzählungen bei Nacht“ (1858); „bei Licht“ (1860); „bei Mondschein“ (1865).

[1]) Vergl. Adolf Stern, M. Solitaire (1865).

von ihrer oft barocken Schale; gerade die Lockerheit des Zusammenhangs der thatsächlichen Begebenheiten läßt dem aus allen Falten der Handlung herauskichernden Humor Zeit, sich in Positur zu setzen. Das geht alles traumhaft vorüber, wie ein wesenloser Spuk der Phantasie; man darf mit diesen Ereinissen nicht Ernst machen; auch der Dichter macht mit ihnen nicht Ernst. Pudelnärrisch ist aber oft die Einkleidung, die er diesen Geschichten giebt. Man tritt in die Phantasiewelt Solitaire's wie in eine Tropfsteinhöhle, wo die seltsamsten Naturbärte von der Decke herabhängen und triefen und flimmern im grellen Fackelschein, der in die dauernde Nacht dringt.

Auch Wilhelm Raabe[1]) (geb. am 8. September 1831 zu Eschershausen im Braunschweigischen, lebte seit 1862 in Stuttgart und in letzter Zeit in Braunschweig), liebt in einzelnen, besonders in den historischen Skizzen das Fragmentarische und Grelle; doch im ganzen erscheint das Phantastische bei ihm in gedämpfterer Beleuchtung, und wenn Solitaire nur in großen, verschwimmenden Umrissen zeichnet, so weiß Corvinus dagegen auch das Kleine mit liebevoller Vertiefung und feinem Humor darzustellen, wie z. B. das kleinstädtische Leben in den „Kindern von Finkenrode" (1859). Deshalb fühlt man sich bei Wilhelm Raabe heimischer, als bei Solitaire, um so mehr, als er auch das Gemüt zu ergreifen weiß, während Solitaire durch zu weit ausgreifende und gewaltsame Anläufe der Phantasie diese Wirkung verfehlt. Solitaire ist oft schwülstig, sogar ungenießbar, wie z. B. in der Strandaventura „das Mohrenschiff"; bei Raabe herrscht ein größeres Gleichmaß des Stiles und bei weit geringerer Fruchtbarkeit größere Sorgfalt der Aus-

[1]) „Die Chronik der Sperlingsgasse" (1857); „halb Mähr, halb Mehr" (1859) mit dem allerliebsten Cappriccio: „Weihnachtsgeister."

arbeitung. Zu psychologischen Entwickelungen hat Solitaire weder Zeit noch Lust; er malt seine Ereignisse im Freskenstil, als wollte er sie mit Blitzen an die rabenschwarze Wand seiner Gewitternächte heften. Desto sorglicher entpuppt Raabe seine Helden und Heldinnen, doch sein Humor hat einen oft schleppenden Gang und sucht ohne innere Nötigung bizarre Formen der Darstellung. Solitaire's Muse erscheint oft gallsüchtig und milzkrank, die von Raabe geneigt, alles zum guten zu wenden. Jener schreibt oft barocke Tragikomödien, dieser allzu pretiös humoristische Exkurse. In den „drei Federn" z. B. (1865) ist die jeanpaulisierende Annahme der drei schreibenden Federn überflüssig und verwirrend für eine dürftige Handlung, während lauter seltsame Sonderlinge sich breit machen. Ein höchst barocker Einfall hat Jacob Raabe seinen Roman „Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge" (3 Bde., 1867) in die Feder diktiert. Ein Deutscher, der als Sklave lange Jahre im dicksten Mohrenlande vegetiert hat, kehrt zurück und findet in dem Philistertum der Heimat eine weit größere Sklaverei, als er im Mondgebirge unter der Herrschaft von Kulla Gulka gefunden hatte. In dem Roman „der Schüdderump" (3 Bde., 1870) werden wir in die Welt der Armen- und Krankenhäuser geführt; der „Schüdderump" ist eine Maschine, welche in der Cholerazeit dazu diente, durch Überkippen eine Last von Pestleichen in die Grube zu schütten. In diesem Schüdderump scheint der Dichter ein hölzernes Symbol für das Los der Armut und Krankheit gefunden zu haben. „Der Dräumling" (1872) schildert eine kleinstädtische Schillerfeier in einer in norddeutscher Sumpflandschaft liegenden Stadt. „Christoph Pechlin" (2 Bde., 1873) ist eine internationale Liebesgeschichte mit scharfen Kontrasten deutschen und englischen Wesens. „Der Hungerpastor" (1864, 3. Aufl. 1877), „Wunnigel" (1879) sind reich an Origi-

nalen, an barocken Bildern und Skizzen; der Skeptizismus des Autors tritt oft sarkastisch auf, doch geht er meist in mildere, versöhnliche Beleuchtung über. In einzelnen Erzählungen Wilhelm Raabe's wie „Deutscher Adel“ (1880) fehlt fast jeder Faden der Handlung und unter der hinundherspringenden Behandlungsweise ist selbst der Grundgedanke nicht leicht zu entziffern. In den zwei Büchern Lebensgeschichte „Alte Nester“ (1880) giebt der Gegensatz zwischen dem verkommenen Adel auf dem Schlosse und dem verbauerten auf dem Gutshofe, der den Titel längst abgelegt, den Angelpunkt der Handlung her. „Das Horn von Wanza“ (1881) ist wiederum eine kleinstädtische Geschichte de pur sang; die Hauptfiguren haben etwas Mumienhaftes, und doch thut sich eine Art von geschichtlicher Perspektive in der Schilderung der Franzosenherrschaft in Deutschland auf, wie sie in die Erzählung der alten Tante verwebt ist. In „Villa Schönow“ (1884) wird ein Hofschieferdeckermeister, der eine Villa bei einer Provinzialstadt erworben, zum Schutzgeist eines jungen Liebespaares. Hier ist das kleinstädtische Leben nicht minder ergötzlich geschildert als in der „Oster-, Pfingst-, Weihnachts- und Neujahrsgeschichte“ „der Lar“ (1889) das Leben der Großstadt und ihr hastiges Treiben. „Der Lar“ ist übrigens ein ausgestopfter Affe des Tierarztes a. D., welcher einer der Helden des Dichtwerkes ist. Eine von Raabe's originellsten Erzählungen ist „Horacker“ (1876). Der Held ist ein verwahrloster, aus dem Arbeitshause entlassener Junge, um dessen Rettung und Seelenheil sich zwei drollige Pädagogen und ein verlumptes Mädchen bemühen, das meilenweit hergewandert kommt, weil es ihn liebt. Heiterer Sonnenschein ruht auf den Jugendidyllen „Leute aus dem Walde“ (1863). Auch auf historischem Gebiete hat sich Raabe versucht in „Unseres Herrgotts Kanzelei“ (1862) wobei natürlich das Genrebildliche, die

Zeichnung von eigenartigen Charakteren aus der Soldateska und dem Volke in den Vordergrund tritt. Nicht der große Roman, in welchem eine lockere Kompositionsweise allzuempfindlich ist, sondern die größere Erzählung ist das Terrain, das Raabe mit dem meisten Glück anbaut, und für diese hat er in seinen späteren Werken etwas mehr Zusammenhalt gefunden, als in seinen Jugendschriften, wie überhaupt der sonnenhelle Optimismus der ersteren, der in alle Winkel des Daseins hineinleuchtet, allmählich durch eine Lebensauffassung verdrängt wurde, die auch ihren Bildern tiefern Schlagschatten zu geben nicht versäumt. Jean Paul'sche Versenkung in eine Kleinmalerei, in welcher das Gemüt voll und ganz aufgeht und die Vorliebe für jene drolligen Gestalten, wie sie Dickens geschaffen und Cruikshank gezeichnet hat, vermengen sich bei Wilhelm Raabe mit einer etwas bizarren Eigenart, welche etwas in sich Verhaustes, Grüblerisches hat und ihre Federzeichnungen oft in krausen Arabesken hinwirft.

Wir erwähnen hier noch die Humoresken von Theodor von Kobbe, Herrmann Schiffs drastisch-komische Novellen, von denen sich „Schief-Levinche" durch eine treffliche Darstellung des jüdischen Lebens auszeichnet, während die Tanznovelle „die Waise von Thamaris" (1855) die Welt des Ballets zum Teil mit kecker Plastik darstellt, die heiteren Bilder von Laun, Prätzel u. a., Adolfs von Tschabuschniggs launigspaßhafte humoristische Novellen und Romane [1]) und Ludwig Steub's Roman „deutsche Träume" (3 Bde., 1858), eine nicht ungeschickte und einem warmen Herzen entströmende Satire auf deutsche politische Zustände und ihre Vertreter, Minister und Bürgermeister, Redakteure und Journalisten. Heiter und drollig sind die jovialen

[1]) „Ironie des Lebens" (2 Bde., 1842); „der moderne Eulenspiegel" (2 Bde., 1846).

Romane Hermann Presber's (geb. am 9. Dezember 1830 zu Rüdesheim, gest. am 3. März 1884 in Frankfurt, wo er als Lehrer der Litteratur und Geschichte lebte), namentlich „Wolkenkuckuksheim" (1859) und „Ein Anempfinder" (1862). Die Erzählung „Rudolf" (1876) und die „Rheinischen Novellen" (1882) sind frisch aus dem rheinländischen Leben herausgedichtet, in welches die politische Bewegung der Revolutionsjahre mit hereinspielt.

Graf Ulrich Baudissin, geb. am 22. Februar 1816 in Greifswald, gegenwärtig in Wiesbaden lebend als dänischer Major a. D., behandelt in seinen „Ronneburger Mysterien" (3 Bde., 1869) das Thema der zärtlichen Verwandten nicht ohne Humor. Er hat die Unterhaltungslitteratur mit mehreren Romanen bereichert, von denen „der Lebensretter" (3 Bde., 1872) und „das Damenstift" (3 Bde., 1875) Lustspielstoffe ganz anziehend durchführen.

Als eine bedeutende, aber in schönseliger Innerlichkeit verhauste Natur, deren schneidende Polemik gegen die Verstandesrichtung der Zeit und ihre kulturhistorischen Größen aus einem einseitigen, aber tiefen Gemütsleben hervorbricht und durch die kernhafte Originalität des Ausdruckes fesselt, erscheint Bogumil Goltz aus Warschau (geb. am 20. März 1801, gest. am 12. November 1870 in Thorn), der meist in kleinen westpreußischen Städten, zuletzt in Thorn lebte und seine kleinstädtische Einsamkeit durch Reisen in die anderen europäischen Länder und nach Ägypten, zuletzt als reisender Vorleser und Rhapsode seiner eigenen Improvisationen unterbrach. Goltz begann als echter Schüler Jean Pauls, der ja unübertrefflich ist in Schilderung der Arkadien der Kindheit und Jugend, mit seinem „Buch der Kindheit" (1847) und „Ein Jugendleben", biographisches Idyll aus Westpreußen (3 Bde., 1852). Es sind dies seine besten Werke, in denen wenigstens ein durchgehender Faden sichtbar ist,

und die pädagogischen Idyllen, die Apotheosen der Natur und des Frühlings, die mit der Wärme einer elegisch sich zurückträumenden Erfindung gepaart sind, lassen sie als die gelungensten Nachdichtungen Jean Pauls erscheinen. Der Onkel mit seinen „Humoren", seinen Sonderlingslaunen, seiner knorrigen Originalität ist das Prototyp der Goltz'schen Muse; der Gegensatz der Natur und Kultur, den er vertritt, sowie die beliebtesten Gedankengänge dieses vielgewanderten Einsiedlers finden sich in den späteren Schriften von Goltz wieder. Auch er wurde „Tourist"; sein Werk „Ein Kleinstädter in Ägypten" (1853) enthält die oft geistreichen Reflexionen und lebendigen Schilderungen, welche der westpreußische Autor den Pyramiden und dem Nil abgewann. In so grandiosem Stil zum Teil diese Reisebilder entworfen sind, so stört doch die Willkürlichkeit und Zufälligkeit der Betrachtungen, die mit den Gegenständen oft nur auf's lockerste verknüpft sind, und das zur Schau getragene Gefühl eignen Unbehagens. Die Resultate seiner übrigen Reisen hat Goltz niedergelegt in dem Hauptwerke: „Der Mensch und die Leute" (5 Hefte, 1858) mit der ergänzenden Studie „Die Deutschen" (2 Bde., 1860). Diese ethnographischen Studien zeugen von scharfer Beobachtung, und obwohl sie nicht systematisch gegliedert sind, sondern sich in einem Sprühfeuer von Aphorismen bewegen, so ist doch die geistige Summe, die man aus der Lektüre dieser Schriften zieht, eine sehr respektable. In den „Typen der Gesellschaft" (2 Bde., 1860), „die Bildung und die Gebildeten" (2 Bde., 1864) und andern Schriften geben sich seine Antipathien gegen die moderne Kultur- und Litteraturbarbarei, die er als ebenso viele „Geistesenergien" bezeichnet, ein satirisches Fest. In der Beurteilung der großen Dichter zeigt Goltz indes große Einseitigkeiten und Schiefheiten. Unter den „Typen der Gesellschaft" zeichnet Goltz die Pedanten, Philister, Re-

nommisten, Taugenichtse, vor allem aber die Frauen, ein Lieblingsthema, auf das er immer von neuem zurückkommt. Die kleineren zahlreichen Schriften des Autors, Skizzen zur Charakteristik der Nationen, der Stände u. s. f., reich an Zitaten, Parallelen, Grillen und Schrullen, Aus- und Einfällen, zerbröckeln doch zu sehr in Atome und ermüden durch die Manierirtheit der Form.[1]) Ein litterarischer Sonderling wie Goltz konnte natürlich keine Schule bilden; gleichwohl fand er einen gleichgesinnten Jünger in Otto Spielberg, „Träumereien eines Kleinstädters“ (1865), „der neue Philosoph für die Welt“ (1882—84).

Wenn der bärbeißige, bildungsfeindliche Eremit von Gollub und Thorn mit seinen humoristischen Kreuz- und Querzügen und satirischen Kernschüssen eine „Spezialität“ blieb, so gilt dasselbe noch mehr von einem anderen humoristischen Autor, der das plattdeutsche Idiom zu einer klassischen Sprache des Humors erhob und sich einer so glänzenden Popularität erfreute, wie kaum ein anderer deutscher Dichter. Denn seine Werke wurden „Mode“, und die Mode ist eine Tyrannin, welche selbst die Widerstrebenden zwingt, sich mit ihren Schützlingen zu beschäftigen. Es wurde Mode, plattdeutsch zu studieren, um die Werke von Fritz Reuter lesen zu können. Geboren am 7. November 1810 zu Stavenhagen in Mecklenburg-Schwerin, bezog Reuter 1831 die Universität zu Jena, wurde in die burschenschaftlichen Untersuchungen nach dem Frankfurter Attentat verwickelt und zu dreißigjähriger Festungshaft verurteilt, die er teils in Silberberg, teils in Glogau, in der Hausvogtei in Berlin, in Graudenz und Dömitz verbrachte, bis die Thronbesteigung des Königs Friedrich Wilhelm IV. 1840 ihm die Freiheit wiedergab. Er nahm seine Studien in Heidel-

[1]) Vergl. einen Essay über Bogumil Goltz in „Unsere Zeit“ (1871.)

berg wieder auf, wurde dann ein Landwirt, ein „Stromer", sah sich nach dem Tode des Vaters genötigt, in Treptow Privatstunden zu geben, bis 1853 seine erste Gedichtsammlung „Läuschen un Rimels" erschien, womit er eine der erfolgreichsten litterarischen Karrieren der Neuzeit begann. Er zog 1856 nach Neu-Brandenburg, lebte seit 1863 in einer komfortabeln Villa in Eisenach, wo er am 12. Juli 1874 starb. Eine krankhafte Neigung zum Trunk hatte seine späteren Lebensjahre verkümmert und in ihm ein unheilbares Siechtum hervorgerufen.

Auch Fritz Reuter, wie Bogumil Goltz, entfaltet seinen gesunden Humor mit manchen das Zwerchfell erschütternden Einfällen am glänzendsten, wo er uns Wahrheit und Dichtung aus seinem eigenen Leben giebt. Darum stehen die Schriften „Ut de Franzosentid" (1859), „Ut mine Festungstid" (1862), „Ut mine Stromtid" (1863—64), namentlich das letztere, im Mittelpunkte seiner Produktionen. Eine kernhafte, gesunde Anschauung des Lebens, mit tiefer, elegischer Beleuchtung, die über den Jugenderinnerungen schwebt; scharfe Beobachtung merkwürdiger Menschenexemplare, wie sie namentlich auf dem Lande und in kleinstädtischen Kreisen gedeihen, und ein unverwüstlicher Humor, der sich im Inspektor Bräsig in „Ut mine Stromtid" seinen Helden schafft: das sind die Vorzüge dieser Werke, welche durch die Naivetät des plattdeutschen Dialekts wesentlich hervorgehoben werden. „Ut de Franzosentid" schildert die Stimmung der Gemüter vor der großen Katastrophe von 1812; es sind Erinnerungen der Kindheit, aber verwebt zu ansprechender Handlung. „Ut mine Festungstid" stellt das ungebrochene Märtyrertum des Burschenschafters dar und imponiert durch den heiteren Geist, den es nicht nur nachträglich in jene Leidensepoche hineinträgt, sondern der aus der ganzen Detailmalerei der-

selben hervorgeht. In „Ut mine Stromtid" blüht eine ganze mecklenburgische Landschaft auf und trägt die wunderbarsten Blüten von Menschenexemplaren in Kraut und Unkraut: Männlein und Weiblein der verschiedensten Sorte, Junker, Juden, Advokaten, Pastoren jeder Richtung, altadelige Fräulein und böse Sieben; mitten unter ihnen aber erhebt sich als der Typus des Reuter'schen Humors der wackere Bräsig.

Weniger glücklich ist Reuter in seinen freien Phantasieschöpfungen; er bedarf eines festen gegebenen Anhalts, eines autobiographischen Gerüstes, um die Feuerwerke seines Humors lustig spielen zu lassen. „Hanne Nüte" (1860), eine Dorfgeschichte in Versen, „Reis' nah Belligen" (1855), „Kein Hüsung" (1858), können es nicht mit jenen Hauptwerken Reuter's aufnehmen. „Dörchläuchting" (1866), eine kulturhistorische Novelle, die an dem Hofe von Mecklenburg-Strelitz spielt zur Zeit des siebenjährigen Krieges, flößt für die Hauptpersonen kein Interesse ein; nur die Nebencharaktere, wie der Bäcker Schult und seine Frau und der Konrektor sind mit komischer Kraft ausgemalt. „De Reis' nah Konstantinopel" (1868) ist wohl die schwächste der Reuter'schen Kompositionen.

Man hätte nach dieser glänzenden Einführung des mecklenburgischen Plattdeutsch in die Litteratur glauben sollen, daß Fritz Reuter eine große Schule begründen, daß das Plattdeutsch jetzt dem Hochdeutsch überall auf litterarischem Gebiet eine siegreiche Konkurrenz machen werde. Doch wie auch die realistische Richtung nicht bloß das bedeutende komische Talent des Autors, sondern auch die dorfgeschichtliche und kleinstädtische Lebenswahrheit im frischen Naturquell des Volksidioms hervorheben mochte: Fritz Reuter blieb der einzige nennenswerte Vertreter des Plattdeutschen auf dem Gebiete der Romanprosa, so zahlreiche

Erzählungen auch in diesem Dialekt geschrieben wurden; seine Werke hatten indes einen Erfolg, der jeden anderen eines gleichstrebenden Autors überflüssig machte[1]).

Wir wenden uns jetzt zu zwei Autoren, in denen sich der deutsche Humor schon mehr an den modern englischen Mustern eines Dickens und Thackeray herangebildet hat und, ohne den Reichtum des deutschen Gemüts zu verleugnen, doch mit realistischer Tüchtigkeit die Verhältnisse des Lebens ausmalt: Karl von Holtei und Friedrich Wilhelm Hackländer. Wir haben den Veteranen des fahrenden Litteratentums schon bei Gelegenheit seiner lyrischen und dramatischen Leistungen gewürdigt; hier, auf dem Gebiete des Romans, fand er Gelegenheit, die Fülle seiner Lebenserfahrungen in bequemer Breite zu entwickeln und seine Plaudereien, die er bereits in seiner Selbstbiographie („Vierzig Jahre“, 6 Bde., neue Auflage 1862), einem sehr interessanten Beitrag zur neuen deutschen Kultur- und Theatergeschichte, mit zwanglosem Behagen ausgesponnen, in eine etwas festere und zusammenhängendere Form zu gießen. Karl von Holtei ist unsere litterarische Wanderratte; er vertritt die Poesie der herumziehenden Künstler und Handwerker, die Sehnsucht in die blaue Ferne, die kleinen Abenteuer des Reise- und Wirtshauslebens und weiß aus dem Reichtume des Selbsterlebten die pikantesten Anekdoten und drolligsten Historien in den Gang seiner Romane zu verweben. Seine Muse ist nicht gerade keusch und zimperlich, aber auch ohne Frivolität; denn sie sucht zwar die sittlichen Dissonanzen auf, ruht aber doch mit Behagen

[1]) Seine Haupterzählungen erschienen unter dem gemeinsamen Titel „Olle Kamellen“ (6 Bde., 1859—66); seine „sämtlichen Werke“ in 13 Bänden (1863—68), dazu 14. und 15. Bd. „Nachgelassene Schriften“. Eine Biographie und Charakteristik Reuter's gab Otto Glagau (1886) heraus.

auf einem volltönenden sittlichen Akkorde aus. Sein Stil ist der Stil gesellschaftlicher Unterhaltung, nicht immer rein und säuberlich, selten gehoben und hinreißend, aber stets fließend, lebendig, sachlich bezeichnend und interessierend. Die Poesie des Stilllebens, die warme, deutsche Idylle, begrüßt uns oft mit ihrem ganzen Zauber, und zwar um so eigentümlicher, je mehr der Dichter sie in ungewöhnliche Verhältnisse verlegt. „Die Vagabunden“ (4 Bde., 1852, 7. Aufl. 1887) behandeln das künstlerische Proletariat, der Roman „Ein Schneider“ (3. Aufl. 1862) das Leben des Handwerkers. Beide sind Volksromane, aus dem Volksleben ohne ängstliche Tendenzen und Prinzipien frisch herausgeschrieben; doch „die Vagabunden“ haben den größeren Reiz eines bunt bewegten Lebens voraus; sie sind kecker und doch minder anstößig; sie führen uns in originelle Lebenskreise, die wohl schon hier und dort von unseren Romanautoren berührt, niemals aber so in ihrer ganzen reizvollen Mannigfaltigkeit erschöpft worden sind. Das Völkchen der Schaubuden, der Menagerien, der Kunstreiterarenen, der Wachsfigurenkabinete läßt uns in die Geheimnisse seiner bunten Welt blicken; der Taschenspieler, der Jongleur, der Puppenspieler, der Riese außer Diensten, der jetzt Zwerge zur Schau umherführt, die sonderbarsten Gestalten bilden einen Rahmen von Arabesken um das Bild des Helden selbst, der als ein neuer Wilhelm Meister seine Lehr- und Wanderjahre und einen Bildungskursus der Liebe in diesen niederen Sphären der künstlerischen Produktion durchmacht. Von höheren künstlerischen Gestalten ragen nur Ludwig Devrient und Paganini aus diesem Getümmel der Liliputer hervor. Wenn wir zugeben müssen, daß die Erfindung dieses Romans vortrefflich und spannend ist, daß im betäubenden Lärmen des ganzen abenteuerlichen Treibens doch nicht die Akkorde des Gemüts verhallen, sondern oft in

weicher und zauberischer Weise austönen, daß alles klar und lebendig, frisch und scharf vor uns hintritt, und jedes einzelne Bild nur dazu dient, das ganze Gemälde des Vagabundentums zu vollenden, kurz, daß Holtei hier die Quintessenz seines Lebens, Dichtens und Trachtens zusammengedrängt hat, so räumen wir damit diesem Romane eine ebenso hervorragende wie eigentümliche Stellung unter den Werken der Zeitgenossen ein, indem frische Anschaulichkeit ohne aufdringliche Breite und munterer Humor ohne ermüdende Abschweifungen uns gern die unleugbare Flüchtigkeit der Darstellung übersehen lassen. Mehr tritt dieser Fehler und daneben eine gewisse Hinneigung zum Trivialen in dem Roman „Ein Schneider" hervor, indem Holtei hier die Poesie des Handwerkertums nicht rein gehalten, sondern durch die Ausnahmeverhältnisse, in die er seinen Helden bringt, mit fremden Elementen verfälscht hat. Die Frische der Schilderung und ein gesunder Humor verleugnen sich indes auch hier nicht. Barteloni, Zachäus und die anderen Charaktere im „Schneider" sind zwar mit Konsequenz durchgeführt, doch fehlt ihnen ein gewisser poetischer Reiz; es ist das unveredelte, derbe Leben ohne alle humoristische Spiegelung. Bedeutender ist „Christian Lammfell" (5 Bde., 1853, 4. Aufl., Jubil.-Ausg., 1878), ein Roman, in welchem Holtei's Muse ihre ernsten, weihevollsten Saiten ertönen läßt und uns zugleich Tiefen des Gemüts enthüllt, die uns mächtig ergreifen. Was Holtei vor anderen auszeichnet und was ihm bei größerer künstlerischer Beschränkung einen hervorragenden Rang unter den deutschen Romanautoren verbürgen würde: das ist seine Genialität im Naiven, die schlagende Darstellung der Empfindungsweise einfacher Gemüter, naiv edler Naturen. Es ist bewundernswert, mit wie einfachen Mitteln oft im „Christian Lammfell" ein großer Eindruck erzielt wird, wie einzelne Äußerungen und

Schilderungen gerade durch ihre schlichte, treuherzige Wahrheit überraschend wirken! Gern nimmt man viele Ergüsse einer wenig maßhaltenden Geschwätzigkeit mit in den Kauf; denn es überwiegt die Fülle gemütvoller, humoristisch ansprechender Plaudereien, die zugleich dem Charakter des Helden, z. B. des alten Husaren Lammfell und des Magisters Rätel, angemessen sind. Das provinzielle schlesische Gepräge, das den Charakteren und der ganzen Diktion aufgedrückt ist, giebt der Darstellung größere Bestimmtheit, Originalität und Volkstümlichkeit und läßt die reiche Gemütswelt in bunteren Farben spielen. Die Handlung geht durch drei Generationen hindurch, ohne sonderlichen Reichtum an neuen Motiven, aber stets belebt durch einen warmen Humor, einen Humor des Herzens, bei dem man die blendenden geistigen Lichter kaum vermißt. Der Charakter des Helden selbst, welcher dem modernen Ungenügen und autonomischen Trotze in seiner kindlichen Zufriedenheit und unerschütterlichen Duldsamkeit schroff gegenübersteht, ist mit meisterhafter Konsequenz durchgeführt, eine der reinsten und wolkenlosesten Naturen, welche die deutsche Romanlitteratur aufzuweisen hat. In dieser Beziehung ist besonders Lammfell's Briefwechsel mit dem alten Magister Rätel klassisch zu nennen.

Ermuntert durch den Erfolg, hat sich Holtei in späterer Zeit einer sehr redseligen Produktivität ergeben. „Noblesse oblige“ (2. Aufl., 1861) ist ein durch seinen Grundgedanken ansprechender Roman, der „Mord in Riga“ eine der wenigen spannenden und kurzatmigen Geschichten Holtei's, „die Eselsfresser“ (2. Aufl., 1861), ein derb volkstümlicher, holzschnittartiger Schwank, in welchem freilich die höheren Elemente der Romandichtung nur in einer untergeordneten Weise behandelt sind, „Haus Treustein“ (3 Bde., 1866) ein schlesischer Adelsroman mit einem stark

reflektierenden Grundzug, adelsfreundlich in den Reflexionen, in den auf die Spitze gestellten Szenen aus dem high life an Spielhagen erinnernd; „Eine alte Jungfer" (1869), ein anziehendes Seelengemälde, in welchem mit einfachen Mitteln eine ergreifende Wirkung erzielt wird. Vom keckſten Humor dagegen, der an Gilblas erinnert, zeugen die „Erlebnisse eines Livreedieners" (3 Bde., 1868). Ein Veteran der Livree schreibt seine Memoiren, die uns durch dick und dünn führen; denn so vielfach auch der Herausgeber sich rühmt, das Allzunackte verschleiert zu haben, so weiß man doch, daß Holtei in Bezug hierauf nicht allzu ängstlich zu Werke geht. Wir besinnen uns auf die Photographie einer weiblichen Unschuld, die im Hemdchen dasteht und aus Schamgefühl hierüber dasselbe in die Höhe zieht, um ihr Gesicht zu verbergen, unbekümmert darum, daß sie dadurch ihre Situation nur verschlechtert. Ähnlich kommt uns die Schamhaftigkeit der Holtei'schen Muse vor, wenn sie sich rühmt, eine editio castigata veranstaltet zu haben. Gleichwohl ist der Dichter durchaus nicht frivol zu nennen; er malt nicht mit Behagen Situationen aus, welche die Sinnlichkeit reizen; er gefällt sich nur in der Darstellung absonderlicher Geschlechtsverhältnisse, wie denn in dem vorliegenden Roman unser Held einmal dazu benutzt wird, einen Incest zu maskieren, ein anderes Mal in den widerlichen Kreis männlicher Prostitution hineingerät. Alle diese Liebesabenteuer spielen mit herein, doch schwärmt der sonst wackere Livreediener zu sehr für seine Livree und seine Dienstbarkeit. Oft gewinnt es den Anschein, als betrachte nicht nur Schmidmeier, sondern auch der Verfasser seiner Memoiren die Livree als das eigentliche Staatskleid der Menschheit.[1])

[1]) Karl von Holtei, „Erzählende Schriften". Gesammt-Volksausgabe. 37 Bde. (1861—66).

Ein anderer Autor, **Friedrich Wilhelm Hackländer** aus **Burtscheid** bei Aachen (geb. am 1. November 1816), den wir bereits als Lustspieldichter erwähnt haben, zeichnet sich ebenfalls durch einen naiven Humor aus, der seinen deutschen Charakter behauptet, wenn man ihm auch anmerkt, daß er bei Dickens in die Schule gegangen ist. In der That erinnert Hackländer von allen deutschen Schriftstellern am meisten an diesen englischen Autor. Von Holtei unterscheidet sich Hackländer durch eine mehr objektive, künstlerische Haltung, während Holtei's naturwüchsige Darstellungsweise immerfort mit den vollsten Segeln des Gemütes fährt. Bei Holtei tritt die innere, bei Hackländer die äußere Welt mehr in den Vordergrund. Hackländer ist ein vortrefflicher Genre- und Sittenmaler, immer graziös, immer voll Anstand, auch wo er die niedrigsten Lebensgebiete, die bedenklichsten Situationen berührt. In der Technik des Roman's hat er eine größere Meisterschaft als Holtei, der die Handlung frischweg wie ein Stromgott aus seiner Urne gießt, während Hackländer auf ihre künstlerische Verschlingung, auf geschickte Beleuchtung und Draperie, auf wohl vorbereitete Überraschungen große Sorgfalt verwendet. Beide sind sich indes darin verwandt, daß ihr Humor niemals in dem einzelnen Lebensbilde, das sie uns vorführen, ohne Rest aufgeht, sondern daß die ganze Tiefe der Natur und des Lebens der Grund ist, aus dem er emportaucht; dort bei Holtei mit religiösem Anfluge, mit warmer Gottergebenheit, mit rührenden elegischen oder idyllischen Anklängen, hier bei Hackländer mit jener modernen Humanität, welche mit beißendem Spotte die Lüge gesellschaftlicher Formen geißelt, aber den echten Kern des Menschlichen in allen Ständen, in allen Gestalten verklärt. Hackländer's Naturschilderungen sind von großer Lieblichkeit; seine Sittenschilderungen atmen kernigen Humor und jenes Wohlwollen,

das um die Lippen eines Dickens spielt, wenn er uns irgend ein sonderbares Produkt unserer modernen Zustände in seinem humoristischen Zauberspiegel vorführt. Unsere meisten Romanautoren haben eine akademische Bildungsschule durchgemacht, die für die ideelle Bereicherung des Geistes günstiger ist als für die Auffassung praktischer Lebensverhältnisse. Das Auftreten von Schriftstellern, denen zwar diese Durchbildung fehlt, die sich aber in den verschiedensten Kreisen praktischer Thätigkeit bewegt haben, bringt stets einen Hauch von Frische und Unmittelbarkeit mit sich, der in der Litteratur wohlthuend berührt. Von Hackländer weiß man, daß er sowohl in kaufmännischen als militärischen Verhältnissen gelebt, daß er eine Reise nach dem Orient gemacht, daß er längere Zeit (seit 1842) als Sekretär des Königs von Württemberg thätig gewesen, daß er den italienischen Feldzug Radetzky's 1849 mitgemacht und im preußischen Hauptquartiere der Einnahme von Rastatt beigewohnt, in dem französisch-österreichischen Feldzuge sich bis nach der Schlacht von Solferino im kaiserlichen Hauptquartier aufgehalten hat. Im Jahre 1859 wurde er zum Direktor der königlichen Bauten und Gärten ernannt, 1864 aber nach dem Tode des Königs Wilhelm I. aus dem Hofdienste entlassen. Er starb am 6. Juli 1877 auf der Villa Leoni am Starnberger See.

Da diesem Autor vorzugsweise das eigene Erlebnis die Feder in die Hand gab, so haben auch seine meisten humoristischen Schriften einen autobiographischen Charakter. Seine kaufmännischen Erfahrungen spiegeln sich in „Handel und Wandel“ (2 Bde., 1850) in einer oft ergötzlichen Weise, „Ein Augenblick des Glückes“ (2 Bde., 1857) entrollt uns Bilder aus dem Hofleben in satirischer Beleuchtung; Skizzen aus seinem Kasernenleben finden wir in dem „Soldatenleben im Frieden“ (1841) und in den „Wachtstubenabenteuern“ (1841), während die „Bilder aus

dem Soldatenleben im Kriege" (2 Bde., 1849—50) Szenen aus jener bewegten Epoche der neuesten Zeit geben, welcher als Zuschauer beizuwohnen dem Verfasser bei einigen ihrer entscheidendsten Krisen vergönnt war. Er bewegt sich hier auf einem Gebiete mit den militärischen Touristen der Neuzeit, einem Julius von Wickede und Wilhelm von Rahden, aber während es diesen mehr auf die geschichtlich oder statistisch treue Darstellung der Ereignisse und Verhältnisse ankommt, wenn sie dieselben auch hin und wieder mit humoristischen Elementen würzen, so ist bei Hackländer das Künstlerische einer humoristischen Genremalerei diejenige Seite, auf welche das größte Gewicht zu legen ist.

Der Humor des Soldatenlebens ist in neuester Zeit mit besonderer Vorliebe von unseren Schriftstellern abgeschöpft worden; auch Hackländer ist in einem späteren Romane „Der letzte Bombardier" (4 Bde., 1870) wieder zu demselben zurückgekehrt, wenngleich er hier die genrebildliche Darstellung mit Sensationsmotiven zersetzt hat. Und zwar gilt der Humor nicht dem Leben im Felde, sondern dem Soldatenleben im Frieden, dem Wachtstubenabenteuer, der Kaserne und dem Exerzierplatze, und allerlei schnauzbärtige und leichtlebige Charaktere heben sich von diesem Hintergrunde ab. Neben Hackländer hat auf diesem Felde besonders Adolf v. Winterfeld (geb. am 9. Dezember 1824 zu Alt-Ruppin, seit 1844 Offizier in Pasewalk, seit 1853 verabschiedet, gest. am 8. November 1889 in Berlin) Lorberen gepflückt; er hat Garnison-, Kadetten- und Manövergeschichten und zwölf Bände „humoristischer Soldatennovellen" (1865), mehrere Bände „Humoresken für Sopha und Eisenbahnkoupee" veröffentlicht und war unermüdlich, immer neue soldatische Skizzen für die Koupee- und Wachtstubenlektüre hinzuwerfen. Wenn wir die „Abenteuer des Leutnant Puhlmann" (1865) lesen, so taucht ein ver-

gessenes Muster vor uns auf, der selige Julius von Voß, der das preußische Offiziersleben im Anfange des Jahrhunderts mit so vieler Keckheit geschildert hat. Doch die Zeiten sind anders geworden; die Offiziere Winterfeld's sind nicht mehr die Junker des wackern Voß. Winterfeld hat sich auch in größeren komischen Romanen [1]) versucht, die mit vieler Laune geschrieben, aber oft zu breit sind und im Stil zu häufig ins Triviale, ins possenhaft Burleske verfallen.

Auch Graf Stanislaus Grabowski hat die humoristische Militärnovelle, nebst Sensationsromanen von größerem Anlauf, in Pacht genommen,[2]) ebenso August Ewald König, der zahlreiche Soldatengeschichten verfaßt[3]) hat. Frischen Humor und resoluten Ton zeigen auch die soldatischen Humoresken von E. von Wald-Zedtwitz (Pseudonym für Ewald von Zedtwitz, Major a. D. in Meiningen (geb. am 23. Januar 1840 in Delitzsch)); wir erwähnen die zwei Erzählungen „Amor in Frack und Uniform" (1880), „O goldene Leutnantszeit" und „Zündspiegel" (1883), „Nichts Trauriges" (1887), Humoresken, von denen besonders die Schilderung des Marschtages und des Kadettenlebens ergötzlich sind. Die größeren Romane des Verfassers

---

[1]) „Der Winkelschreiber" (3 Bde., 1869); „Fanatiker der Ruhe" (4 Bde., 1869); „Modelle" (4 Bde., 1868); „Narren der Liebe" (1872); „Der Fürst von Montenegro" (4 Bde., 1876); „Ein bedeutender Mensch" (4 Bde., 1878); „Der Mops" (4 Bde., 1877); „Peter Pinsel" (4 Bde., 1878); „Der Waldkater" (3 Bde., 1883); „Der Kamerad von der Garde" (1886).

[2]) „Militärische Humoresken" (4 Bde., 1860—64); „Neue militärische Humoresken" (2 Bde., 1865); „Neue Bilder aus dem Soldatenleben" (2 Bde., 1865); „Die fidele Säbeltasche"

[3]) „Bei der Infanterie" (2 Bdchn., 1864); „Kaserne und Wachtstube" (2 Bde., 1865); „Lust und Leid im bunten Rock" (2 Bde., 1864).

sind meistens etwas stillos und sensationell. Auch Heinrich Mahler's „Militärische Bilder" (1860) sind zu erwähnen.

Was Hackländer's Schriften betrifft, so herrscht in ihnen eine gesunde Auffassung und Beobachtung, die Kunst, dem unscheinbarsten Ereignisse eine glückliche Seite abzugewinnen, auf der es in humoristischen Farben schillert und das Gemüt heiter anmutet, ein Reichtum an gut verwerteten Anekdoten, anschaulichen Schilderungen und treffenden Charakterzügen. Der Humor giebt seinen Helden die geistige Freiheit, mit welcher sie über den beschränkten Verhältnissen stehen, und die sich ohne aufdringliche Reflexionen in der Haltung des Ganzen ausspricht. Alle diese Vorzüge befähigten Hackländer ohne Frage, größere Romane zu schaffen, die indes nicht bloß eine Mosaik von Genrebildern darstellten, wenn auch das genrebildliche Element in ihnen vorwog, sondern auch Reichtum an Erfindung an den Tag legten und die einzelnen Skizzen an einen Faden spannender Erzählung reihten. Selbst ein träumerisches und grotesk-phantastisches Element kam zur Geltung; poetische Stimmungen tönten harmonisch aus und in sanft geschweiften Linien und Arabesken schwebte ein sinniger Geist um die starren Formen der äußeren Welt. Zwar konnte man z. B. in den „namenlosen Geschichten" (3 Bde., 1851) keine tiefere Idee entdecken, welche aus der sonst gut erfundenen Fabel uns als eine Trägerin des Ganzen entgegengetreten wäre; doch dafür entschädigte in reichem Maße die Fülle köstlicher Einzelnheiten, die treffliche Zeichnung des sozialen Lebens in seiner „ständischen" Sonderung, der aristokratischen und bürgerlichen Kreise, der Hof- und Theaterverhältnisse. Welche ansprechenden Bilder, die sich nur nach Cruikshank's Bleistift sehnen, sind der Stadrat Schwämle, die Honoratiorentochter, der Schneider Dubel, der Doktor

Stechmaier, dessen erstes theatralisches Debüt mit außerordentlicher humoristischer Meisterschaft geschildert ist, der schielende Gevatter, der neue General-Intendant! Überall begegnen wir dem Manne von Welt, der seine Helden nirgends gegen die passende Form verstoßen läßt, der einen Marstall mit so genauer Kenntnis schildert, wie die Requisitenkammer eines Theaters, und seine hippologischen und architektonischen Passionen zu Nutz und Frommen des Lesepublikums zu verwerten weiß. Ebenso großes Lob verdient der sittliche und versöhnende Geist, der die Ereignisse zu harmonischer Lösung verknüpft. Wenn wir in diesem Roman noch einen belebenden Grundgedanken vermissen, so zeigt uns Hackländer's „Europäisches Sklavenleben" (4 Bde., 1854), daß der Autor auch nach dieser Seite hin in fortschreitender Entwickelung begriffen war, indem hier das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis, das, in unserer modernen Kultur begründet, durch alle Stände hindurchgeht, in größtenteils köstlichen Skizzen dargestellt wurde. Von anderen Romanen Hackländer's heben wir das „Geheimnis der Stadt" hervor (3 Bde., 1868), in welchem eine Kriminalgeschichte in dem eigentümlich humoristisch plaudernden Ton dieses Autors behandelt ist. Der Held des Romans ist ein vornehmer Falschmünzer, Herr von Rivola, der durch die geschickten Kombinationen eines Polizeirats entlarvt und zum Selbstmorde getrieben wird. Dieser Polizeirat ist dabei ein ganz jovialer Mann, obgleich der Humor, mit dem er sein Opfer am Feuer schmoren läßt, etwas Kannibalisches hat. Der Roman ist reich an spannenden Ingredienzien und köstlichen Genrebildern, wie das Fest des Stadtschultheißen und der Nachmittags-Kaffee der Frau Revisorin. Bewundernswert ist die Genauigkeit der Detailschilderung, namentlich was die Fabrikation der Banknoten und ihre

Fälschung betrifft.[1]) Allerlei nur teilweise aufgeklärte Sensationsmotive enthält der Roman „Kainszeichen“ (4 Bde., 1874), der wieder durch echt humoristische Schilderungen des städtischen Lebens, namentlich geschwätziger und kleinlicher Frauenkreise sowie des modernen Bankschwindels das Interesse fesselt.

Mit diesen Betrachtungen über den neuen Roman schließen wir den Überblick über die Entwickelung unserer Nationallitteratur in diesem Jahrhundert, nicht ohne die Hoffnung, daß, wer mit unparteiischem und wohlwollendem Geiste unsere Darstellung verfolgt hat, der es nicht auf die kritische Rechthaberei, sondern auf unparteiische Charakteristik der litterarischen Erscheinungen, auf die thatsächliche Feststellung unserer modernen Litteraturschätze ankam, jene pessimistische Auffassung nicht teilen wird, welche von einem „Verfalle“ unserer Litteratur fabelt und, wo sie sich mit anscheinender kritischer Unfehlbarkeit vordrängt, nur dazu dient, unsere schaffenden Talente zu entmutigen und die Teilnahme einer nach so vielen Richtungen hin thätigen Zeit von der litterarischen Produktion abzulenken. Wer unsere Nationallitteratur verurteilt, verurteilt die Nation selbst; wir glauben an ihre freudige Entwickelung und haben die Aktenstücke derselben auf litterarischem Gebiete so treu und erschöpfend wie möglich gesammelt.

[1]) „Hackländer's Werke“ (60 Bde., 1860—73); seine „Ausgewählten Werke“ erschienen in 20 Bdn. (1881—82); wir erwähnen noch „Fürst und Kavalier“ (2 Bde., 1865); „Künstlerroman“ (1867); „Der Wechsel des Lebens“ (3 Bde., 1863); „Geschichten im Zickzack“ (1871).

Ende des vierten Bandes.

Inhalt des vierten Bandes.

Dritter Teil.

Die Modernen.

Fünftes Hauptstück.

Das moderne Drama.

Sechstes Hauptstück.

Der moderne Roman.

Berichtigungen.

Bd. 2. S. 71 Z. 2 v. o. nicht Henriette, sondern Jeannette.
S. 128 Z. 4 v. u. nicht parallelisieren, sondern paralysieren.
S. 129 Z. 3 v. u. nicht Heinrich I., sondern Heinrich Heine.
S. 400 Z. 15 v. o. nicht J. G. Conrad, sondern M. G. Conrad.
S. 565 Z. 2 v. o. nicht Femiswolf, sondern Fenriswolf.

Bd. 3. S. 360 Z. 16 v. o. nicht Kriegslieder, sondern Königslieder.
S. 648 Z. 1, 2 v. o. „wie er . . . zu machen" ist zu streichen.
S. 664 Z. 24 v. o. nicht Tomolais, sondern Timolaos.

Bd. 4. S. 181 Z. 10 v. u. nicht die, sondern das.
S. 183 Z. 12, 17, 21 v. o. lies ingénues.
S. 187 Z. 9 v. o. nicht villiageois, sondern villageois.
S. 189 Z. 11 v. o. nicht mets, sondern mette.
S. 191 Z. 9 v. u. nicht caméraderie, sondern camaraderie.
S. 340 Z. 3 v. o. nicht neuen, sondern alten.
S. 547 Z. 25 v. o. nicht Prankenow, sondern Prantner.
S. 623 Z. 1 v. u. nicht Ramiro, sondern Ranudo.
S. 625 Z. 29 v. o. nicht Gedankens, sondern Handwerkers.
S. 626 Z. 10 v. o. nicht Dorfgeschichten, sond. Korfugeschichten.

Namen-Register.

Breslau, Eduard Trewendt's Buchdruckerei
(Setzerinnenschule).